

MESTRADO EM CRIAÇÕES LITERÁRIAS CONTEMPORÂNEAS

Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa
apresentada à Universidade de Évora

Área de Especialização: Literatura Portuguesa Contemporânea

**Estratégias Paródicas e o Pacto de Leitura
na Obra *Fantasia para Dois Coronéis e uma Piscina*
de Mário de Carvalho**



Auto-retrato com Máscaras, James Ensor (1899)

Sandra Cristina Figueira Piçarra

Sob orientação de: Professora Doutora Cristina Santos

Évora, Julho de 2008

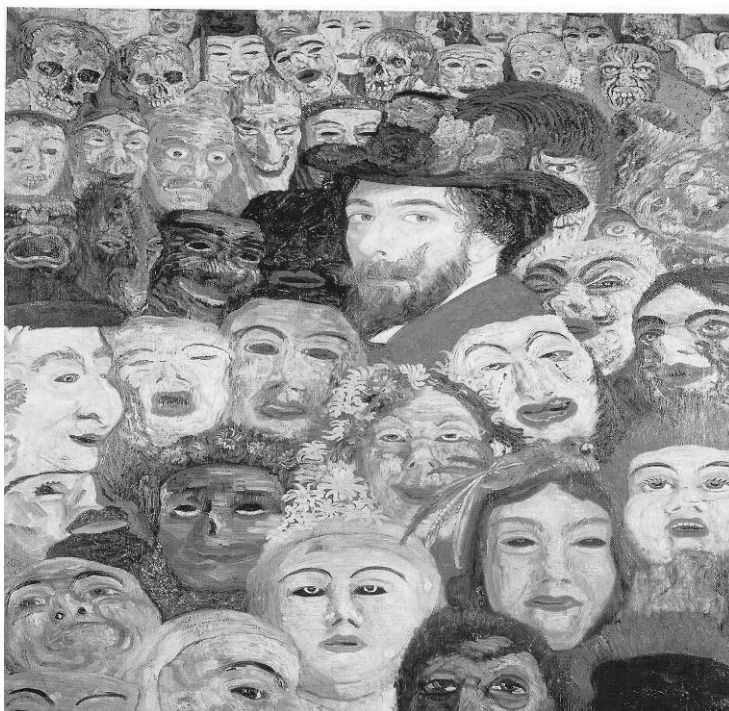
“Esta dissertação não inclui críticas e sugestões feitas pelo júri”

MESTRADO EM CRIAÇÕES LITERÁRIAS CONTEMPORÂNEAS

Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa
apresentada à Universidade de Évora

Área de Especialização: Literatura Portuguesa Contemporânea

**Estratégias Paródicas e o Pacto de Leitura
na Obra *Fantasia para Dois Coronéis e uma Piscina*
de Mário de Carvalho**



Auto-retrato com Máscaras, James Ensor (1899)

Sandra Cristina Figueira Piçarra

Sob orientação de: Professora Doutora Cristina Santos

Évora, Julho de 2008

“Esta dissertação não inclui críticas e sugestões feitas pelo júri”

- Agradecimentos -

À orientadora desta dissertação, Professora Doutora Cristina Santos, quer pelo incentivo constante, quer pela infinita paciência de mestre; aos meus pais, que testemunharam, por vezes, o azedume de quem vê chegar a «roxa aurora (...) apenas com duas ou três páginas sofrivelmente apontadas» (particularmente à mãe, pelo apoio incondicional).

- Resumo -

Esta dissertação apresenta uma análise do processo criativo de Mário de Carvalho, fundamentada na sua obra *Fantasia para Dois Coronéis e uma Piscina*. Processo criativo entendido como labor literário e recuperação do modo de contar; procura da palavra exacta – o *leitmotiv* da sua escrita –, em que a matéria narrada surge como pretexto para a exposição dos materiais da escrita, das convenções literárias e da relação criação/ crítica.

Recorrendo ao registo paródico e suas derivações, o autor abre espaço para a corrosão dos textos, num acto de canibalismo literário; reinventando ‘lugares-comuns’; amalgamando níveis de língua e registos de linguagem diversos, num incessante acto de sedução do leitor que aceita, rendido ao virtuosismo linguístico do autor, o compromisso de proceder a uma leitura contaminada pela ‘fantasia’, mas de casos mundanos suficientemente identificáveis para que a sátira social e a auto-crítica se evidenciem.

Compromisso definido como ‘pacto de leitura’, garantido pelas afinidades estabelecidas entre a entidade criadora da obra e a entidade receptora, tanto mais conseguido quanto mais estimulante se apresente o desafio proposto pelo texto, que tem no uso da ironia e do humor o seu principal trunfo.

Palavras-chave: paródia; sátira; intertextualidade; metaficção; pacto de leitura; ironia; humor.

Strategies of Parody and the Pact of Reading in *Fantasia para Dois Coronéis e uma Piscina* by Mário de Carvalho

- Abstract -

This dissertation analyses Mário de Carvalho's creative process, based mainly on his novel *Fantasia para Dois Coronéis e uma Piscina*. His 'creative process' involves a hard literary work, through which the author tries to recover the art of telling stories, by seeking for the most accurate word – the *leitmotiv* of his writing - . The events described are usually ornamental and mere excuses to expose the materials of writing, the literary conventions and the relation between creation and criticism.

The parody is the most suitable literary genre to support such goals. Through it the author can reinvent 'clichés'; combine different linguistic levels, end even different kinds of texts, always trying to seduce the reader, who becomes attached to his literary and linguistic skills and, eventually, accepts the commitment of reading a piece of literature touched by fantasy, but reporting common events which allow us to identify the satire on social features and the author's self-criticism.

Such commitment can be defined as a 'pact of reading', assured by the affinities established between the author and the reader. The harder the challenge conveyed by the text, the more powerful the link it sets. A text whose ironic tone and humorous innuendos are its main allies.

Key-words: parody; satire; intertextuality; metafiction; readers' response; irony; humour.

- Índice -

Introdução	7
-------------------------	---

I – O discurso metaficcional de Mário de Carvalho: a «real fantasia»

1.1 Uma <i>fantasia</i> – o paratexto como intimação de suspeitas	11
1.2 O escritor manipulador e as vozes contrárias: peculiaridades do discurso metaficcional do autor	17

II – Estratégias Paródicas

2.1 As máscaras da paródia: modos e finalidades do seu uso	24
2.2 Paródia/ Intertextualidade: os ‘ecos’ em Mário de Carvalho (os inter e autotextos do autor/ as ‘piscadelas de olho’)	39
2.3 O <i>ethos</i> interdisciplinar da paródia: o romance-guião	51

III – O Pacto de Leitura em *Fantasia*

3.1 A leitura como acto mediador de intenções	58
3.2 A sedução do ‘público’ de <i>Fantasia</i>	70

IV – O Exercício do Humor

4.1 O ‘populismo-fantástico-humorístico-coiso’ ou a Ironia e o Humor como evidência do ‘piscar de olhos’ do autor	80
4.2 O riso como ruído ou a função do humor.....	86

Conclusão	91
------------------------	----

Bibliografia	96
---------------------------	----

- Introdução -

«...determinar em que casos aceitamos e em que casos nos recusamos a partilhar alegrias e sofrimentos imaginários»(Bergson, 1991:91)

Segundo Robert Scholes e os seus *Protocolos de Leitura*, esta «não se resume a permanecer num conforto exterior ao texto, onde o poder deste não possa atingir-nos. Há que penetrar nele, atravessar o espelho e vermo-nos do outro lado» (1991: 43). Há que devassá-lo; interrogá-lo; problematizá-lo e, após esse confronto com o texto, aferir que efeito provocou em nós, quem somos depois de ‘atravessarmos o espelho’. Parece haver, efectivamente, algo de performativo no acto da leitura. Abrir um livro e entrar no universo que o escritor criou é assumir o papel da personagem que lê o livro; é fingir que somos a audiência pretendida pelo escritor para actualizar os dados que apresenta na obra, numa «cooperação heurística e hermenêutica particularmente atenta, reflexiva e dinâmica»¹, na construção de afinidades sustentadas pelo pacto de leitura.

Com efeito, é a curiosidade sobre os processos e artifícios que o autor Mário de Carvalho manipula na construção de afinidades com o leitor que está na génese do adentramento no seu processo criativo e, particularmente, na sua obra *Fantasia para Dois Coronéis e uma Piscina*², naquela que será também preocupação maior deste estudo: ter sempre o texto como ponto de partida, como fundamento, porque, e à semelhança de Paul de Man, «o meu ponto de partida (...) não é filosófico mas essencialmente filológico, e, por esse motivo, didáctico, orientado para o texto. Portanto, tenho a tendência de atribuir aos textos uma autoridade inerente» (*apud* Villanueva, 2001:266). Texto que, no presente caso, se apresenta como uma *fantasia*, ou melhor, e nas palavras do seu autor, uma «real fantasia» (Carvalho, 2004a:19), o que só por si implicaria desafio interpretativo bastante. No entanto, acresce referir que esta ‘fantasia’ faz-se de paródia, sátira e humor em registo auto-reflexivo. Para entendermos o que está em causa quando se evoca a paródia, atentaremos nas coordenadas que Linda Hutcheon (1989) apontou para o enquadramento teórico deste conceito, mas sem

¹ (Aguiar e Silva, 1993: 329)

² Dada a extensão do título da obra em análise, a partir deste ponto as demais referências ao mesmo serão abreviadas pelo vocábulo inicial grafado da seguinte forma: *Fantasia*.

perdermos de vista as contribuições de outros críticos, mesmo daqueles que contestam algumas das suas asserções como, por exemplo, Carlos Ceia, a fim de não nos fixarmos numa só corrente de ideias ou princípios e, assim, abrirmos espaço para o debate em torno das seguintes questões:

- Que pretende um texto quando se intitula ‘fantasia’? Quais poderão ser os intentos do autor quando convoca para o jogo ficcional a auto-reflexividade, o registo paródico, a intertextualidade? Porquê dotar o texto de um carácter eminentemente dialógico? Qual o fundamento para o exercício irónico que contamina toda a narrativa? Que função desempenha o humor no texto?

‘Jogo ficcional’ esse que inscreve a obra em causa, assim como outras do seu autor, que a seu tempo serão chamadas à colação, na esfera do romance contemporâneo, em consequência do seu comprometimento com a metaficção, secundado pelo reconhecimento de uma herança literária com mais de dois mil anos³ e da inscrição da relação privilegiada estabelecida entre autor e leitor na tessitura do próprio texto, cujo garante parece ser o humor.

Desta forma, o estudo que seguidamente se apresenta desenvolver-se-á em quatro capítulos principais, versando um sobre as peculiaridades do discurso metaficcional do autor; outro sobre a paródia, a intertextualidade e suas imbricações; incidindo um terceiro nos ‘protocolos de leitura’ e nas teorias da recepção e, num último momento, sob a égide do humor e da ironia, analisar-se-á qual a função do ‘riso’ no entrelaçar dos ‘nós’ que a ficção tece entre os seus intervenientes.

No âmbito do primeiro capítulo, proceder-se-á a um breve apontamento relativo à utilidade do título da obra e demais elementos paratextuais, procurando distinguir-se *fantasia* dos termos que lhe são comumente associados, tais como o modo *fantástico*, e tentar-se-á também descortinar a motivação da criação literária actual para desenvolver práticas do discurso auto-reflexivo. Seguidamente, reflectir-se-á sobre a dificuldade em definir e aplicar o conceito *paródia* na análise do romance contemporâneo, em consequência da complexa teia de relações do discurso parodístico com outras modalidades literárias, tais como a sátira, o *pastiche*, a alusão e a citação.

³Coelho, Tereza (2003,06 de Dezembro) «Livro do País Patusco». **Público**: “Todos os livros são feitos doutros livros – a tradição, passando de geração em geração. Se tenho dois mil anos antes de mim, o que hei-de fazer?” (Entrevista a Mário de Carvalho)

Procurar-se-á, ainda, verificar de que forma o registo paródico na obra de Mário de Carvalho reveste a ambiguidade que lhe é consensualmente atribuída – ‘imitação’ como estratégia de recuperação do romance ou do reconhecimento da influência intertextual, ou como formalidade para que o distanciamento crítico se instaure na obra, e, na senda da singularidade possível, o texto consiga surpreender e se autonomize dessa influência, não sendo um mero epígono.

Nos dois capítulos subsequentes, mas em íntimo diálogo com os pontos anteriores, discorrer-se-á sobre a parceria que autor e leitor estabelecem na e pela ficção; sobre a intimação do leitor para aderir ou diferir, mas identificar o ideário do autor, procurando este, por intermédio do registo humorístico e do exercício da ironia, manifestados pelo domínio exemplar da linguagem e dos materiais da escrita, veicular uma perspectiva sobre o objecto da sua ficção, objectivo tanto mais concretizado quanto mais afinidades forem convencionalmente estabelecidas.

No fundo, e porque é condição da fantasia impelir-nos a tal, averiguar-se-á até que ponto a aceitamos ou recusamos como programa literário; que responsabilidade estamos dispostos a aceitar na actualização das suas «alegrias e sofrimentos imaginários» e quais as estratégias de que o autor se socorre para instar à nossa colaboração/ comoção.

Capítulo I – O discurso metaficcional de Mário de Carvalho: a «real fantasia»

I – O discurso metaficcional de Mário de Carvalho: a «real fantasia»

1.1 Uma Fantasia –o paratexto como intimação de suspeitas

«*Fantasia não é exactamente uma fuga da realidade.
É um modo de entendê-la.*»» Loyd Alexander

Presença frequente nas obras de Mário de Carvalho, as epígrafes, que a par dos títulos materializam o conceito de paratextualidade avançado por Genette (1982), adquirem relevância maior na medida em que inauguram e orientam a nossa expectativa enquanto leitores. Estes textos paralelos são os primeiros dados de que dispomos para a orientação da leitura, são o nosso primeiro confronto com a obra, sendo eles que nos predis põem, nos preparam para o desafio que a leitura representa. De certa forma, são a evidência de que há uma estratégia, ou segundo Bergson, de que «há uma arte de embalar a nossa sensibilidade e de a preparar para os sonhos, como a uma sujeito hipnotizado» (1991:91).

Quando nos deparamos com um título como *Fantasia para Dois Coronéis e uma Piscina*, a nossa sensibilidade tenta adaptar-se à ideia que o conceito fantasia implica *a priori*: sonho, devaneio. Ideia esta aparentemente contrária à epígrafe que antecede a obra propriamente dita, uma vez que obriga a olhar para a realidade com a objectividade que a «vyda presente» impõe e que não permite que se viva «descansado huu soo dia», pois «gram trabalho he vyver»⁴. Assim, título e epígrafe apontam em sentidos contrários: o primeiro para a ilusão que a fantasia autoriza, o segundo para a desilusão que os versos «Mas por quysto queu querya/ nunca foy nem há de seer/ gram trabalho he vyver» expressam. Do seu confronto resulta, para já, o apriorismo de que a obra se oferece como palco para a encenação desse interminável e antiquíssimo debate sobre se a elaboração de universos alternativos (principal objectivo da criação artística) pode prescindir da representação mimética do mundo empírico. Discussão que conduziu a arte contemporânea ao esforço de frisar que as duas dimensões não são antagónicas, não

⁴ «Logo meu contētarya/ se nesta vyda presente/ alguém vyvesse contente/ ou descansado huu soo dia./ Mas por quysto queu querya/ nunca foy nem há de seer/ gram trabalho he vyver.» (a epígrafe na sua totalidade é um texto de Anrique da Mota - autor de outros textos de índole satírica, incluídos no *Cancioneiro Geral Garcia de Resende*).

se excluem automaticamente, antes se complementam, sendo possível uma síntese (no caso das expressões do modo ‘fantástico’, como veremos infra-escrito, uma e outra coalescem inevitavelmente). Aliás, como adverte Carlos Ceia:

«É arriscado insistir que o tipo de realismo que o romance moderno e pós-moderno trazem para a ficção se opõe a qualquer tentativa de representação mimética da realidade, como se esta fosse uma entidade completamente expurgável da literatura» (2007:212).

O termo ‘*fantasia*’, que significava originalmente ‘imagem mental’, e fantasiar, consequentemente, o acto de ‘tornar visível’ essa imagem, designam, *latu sensu*, a capacidade criadora através da qual o homem ‘inventa’ imagens, consciente da sua existência irreal, por serem o resultado da sua criatividade, daí que o termo seja também definido como a fonte da criação artística. Refira-se que o mesmo, embora suscite correspondências ambíguas com o conceito ‘fantástico’, que até a crítica contemporânea tem dificuldade em destrinçar, vê, no âmbito desta dissertação, o seu alcance restringido à definição minimal de Brian Aldiss (*apud* Huftier, 2007:28), para quem «fantasy means a story containing something (event or article) either impossible or exceptional but in all cases fantastic.»⁵ Esclarece o autor do artigo que:

«a palavra *fantastic* deve ser encarada aqui na sua acepção corrente: traduz uma distância em relação à realidade, e por consequência aos critérios realistas (o modo da *mimesis*)» (ibidem; idem).

Sublinhe-se ainda que o termo fantasia está associado ao ‘*make-believe*’, tornando-se naquilo que MacDonald designa como «richest source of human creativity»⁶(*apud* Huftier, 2007: 27).

Embora esta fantasia seja literária, ela pode ser também musical – uma fantasia é a paráfrase de uma ária de ópera, podendo ser também qualquer obra musical em que o compositor resiste à aplicação das formas clássicas –, ou pictórica – por fantasia designa-se o quadro em que o pintor se afastou das regras estabelecidas para seguir a sua imaginação –. Todas as expressões artísticas referidas, e para citarmos as mais comuns, porque contaminadas, mais ou menos explicitamente, pela fantasia, são-no igualmente pelo improviso, o disfarce, a ficcionalidade, nessa que é uma outra

⁵ Trad.: «fantasia significa uma história contendo (acontecimento ou item) ou impossível ou excepcional, mas em todos os casos fantástico.»

⁶ Trad.: «a mais rica fonte de criatividade humana»

preocupação aparente da arte contemporânea – a perversão das convenções; esquivando-se à previsibilidade dos géneros e das formas enquistadas em técnicas matriciais que perpetuam a sensação de *déjà vu*.

No caso de Mário de Carvalho, e particularmente da obra em estudo, a sensação de improvisação à maneira de uma fantasia musical ou pictórica é evocada quando, por exemplo, o narrador faz regressar inesperadamente ao texto o tema da “algazarra do campo de futebol”, com o qual «o discurso e a escrita [a propósito da piscina do coronel Bernardes] interrompem-se, bem como qualquer actividade racional» (2004a:20). O narrador, ao interseccionar um assunto num outro sem que haja qualquer filiação entre eles, parece pretender, de facto, interromper o raciocínio lógico do discurso e conseguir o efeito surpresa que, em última análise, é o propósito mais evidente do improviso. Procura-se, assim, pelo vínculo que o improviso permite estabelecer entre as diferentes formas de criação artística, evidenciar, mais uma vez, o processo criativo que preside a qualquer texto, qualquer trecho, a qualquer obra.

A sensação de que a própria construção da diegese está a ser improvisada, de que não se subjugava a um plano prévio é, talvez, mais nítida quando noutro momento o narrador omite informações porque aparentemente ainda não as possui:

« e vamos localizar duas altas patentes na reforma (...) ouçamos os coronéis (...) à beira de uma determinada piscina em lugar ainda incerto. O Coronel Bernardes, de quem ouvimos (...) a voz sonora (...) embora não o vejamos, por razões que não sei agora explicar (...)» (ibidem:15).

As incertezas e indeterminações veiculadas pelas expressões aqui sublinhadas instauram no texto a impressão de que o mesmo se vai construindo à medida que vai surgindo. Como num sonho que se descreve à medida que vai sendo sonhando, sem precisões, sem lugares definidos, porque tudo é vago e difuso num sonho, e como atesta essoutro narrador de Mário de Carvalho, nele cabem perfeitamente «irrupções disparatadas, com luars surrealistas (...) para dar verosimilhança ao sonho que, por definição, é inverosímil e portanto só com inverosimilhanças é que se aceita» (1996a:33).

Tal como só partindo do pressuposto declarado no título da obra de que esta é uma ‘fantasia’, um ‘faz-de-conta’ (expressão que traduz eficazmente, do nosso ponto de vista, o sentido que *fantasia* encerrará para Mário de Carvalho, no contexto desta sua

obra), se aceita tudo o mais nela inscrito, inclusivamente, os episódios ‘fantásticos’⁷ que ocorrem por «milagre e inexplicação» (Carvalho, 2004a: 109), como esse em que o «carro veio muito de mansinho encostar ao muro (...) foi só largar o arbusto, deslizar um bocadinho, abrir a porta e entrar» (idem, 109) ou a permanência, ao longo da narrativa, de uma dupla de aves (um melro e um mocho), com que Mário de Carvalho subverte a lógica das fábulas tradicionais (cf. p.44 da dissertação), bem como a presença de um ente sobrenatural: «Dá-se mesmo o caso que, estando (...) afeiçoando a tensa corda de prata, o deus saltou com a faísca (...)» (Carvalho, 2004a: 223), sendo a sua função a de treinar-nos «na mais elementar e completa das aprendizagens da magia: fazer acreditar no impossível» (Ceia, 2007: 35). Perante este contexto, o leitor terá que ajustar às suas referências ou experiências de leitura estouta que o confronta então com uma fantasia, uma ilusão. Que ilusão? A de estar perante a representação plausível de um referente virtual porque denunciado antecipadamente como sendo fantasioso, como sendo um disfarce, umas das muitas máscaras que pode assumir quando ficcionado, quando parodiado. E que virtualidade é esta que a obra tem como referente? Dois coronéis «chamados Bernardes e Lencastre que se encontram (...) a taramelar à beira de uma determinada piscina» (Carvalho, 2004a:15)?

Também, mas apenas como subterfúgio para inscrever no próprio texto a sua textualidade, ou seja, a sua ficcionalidade, e instaurar o registo auto-referencial, porque afinal, a obra é o resultado das «ânsias e tormentos com que se vai martelando esta artesanaria da escrita, em que sobrevive a mão do caldeireiro», e que assaltam o autor de *Fantasia*, o qual confessa «como é desolador chegar ao nascer da roxa aurora e ao rumor dos primeiros autocarros e apenas com duas ou três páginas sofrivelmente apontadas» (ibidem:216), não escondendo ser a ‘artesanaria da escrita’ um «trabalho de minuciosa lavra, em traiçoeira brenha» (ibidem:216).

⁷ Não se pretendendo alargar mais do que o necessário a discussão sobre as fronteiras entre o ‘fantástico’, a ‘fantasia’ e outras designações que estes termos evocam, é pertinente, julgamos, que se atente no comentário tecido por Maria João Simões (2007: 70) em torno das considerações de W. Faris sobre o ‘realismo mágico’ e que seguidamente se transcrevem, devido à sua proximidade com a *nuance* de ‘fantástico’ que Mário de Carvalho revisita em *Fantasia*: «Uma das muitas ilações que W. Faris retira do seu amplo e documentado estudo é a da impossibilidade de subtrair ao ‘realismo mágico’ o seu lado realista que o prende ao paradigma mimético, representacional, porque a sua caracterização assenta precisamente na paradoxalidade da união real e fantasia, não se estabelecendo nunca uma hierarquia entre estes elementos, tanto mais que esta união paradoxal envereda por “el proceso sistemático de verosimilización” e assenta numa “convivência no conflictiva entre realidad y fantasia” (Llarena, 1997)»

Está assim reconhecida a natureza dupla da obra de arte em geral, e especificamente desta obra literária, porque é tal como sustenta Linda Hutcheon:

«o romance de hoje ainda continua a afirmar, frequentemente, ser um género com raízes nas realidades do tempo histórico e do espaço geográfico, e, todavia, a narrativa é apresentada apenas como narrativa, como a sua própria realidade, isto é: como artifício» (1989:46).

A primazia concedida ao título que aqui se analisa reside no facto deste ousar imediatamente desvendar o texto que apresenta com sendo um ‘artifício’, transformando-se por isso naquilo que Wayne Booth designa por «straightforward warnings in the author’s own voice»⁸ (1974:53).

Segundo Booth, nenhum leitor atento ignorará as advertências, ou as pistas que o autor deliberadamente oferece no título ou nas epígrafes, uma vez que ajudam a posicionar a leitura. No entanto, deverão sempre ser encaradas com alguma desconfiança, na medida em que a decisão quanto à sua fiabilidade fica inicialmente suspensa, sendo uma espécie de ‘work in progress’ só definitiva no término da leitura, aspecto para o qual Booth alerta:

«There are two important points to remember about such direct warnings-whether in its titles, epigraphs, or supplementary statements: it is foolish to ignore them when they are offered, but it is dangerous to take them at face value. They may or may not be reliable clues as to what the work achieves» (ibidem: 55)⁹.

No caso de *Fantasia* é essencial manter uma vigilância constante, no que concerne às concessões do autor, dado que a sua generosidade em nos situar quanto a uma provável intenção irónica, à maneira dos autores oitocentistas que citavam ironistas famosos para assim evidenciar o intento igualmente irónico dos seus textos, pode ser falaciosa:

«in our time such epigraphs (...) are still used in novels and poems, where they can often be the clearest clue we have that the author does not identify with one or more of the speakers of a work, and thus that ironic undercutting may follow» (ibidem:54).¹⁰

⁸ Trad.: «Advertências explícitas na voz do próprio autor»

⁹ Trad.: «Há dois aspectos importantes a considerar acerca de tais advertências directas – quer se considerem os títulos, as epígrafes ou frases suplementares: é leviano ignorá-las quando oferecidas, mas é perigoso aceitá-las como verdadeiras. Elas podem ser ou não pistas fiáveis do que a obra visa.»

¹⁰ Trad.: «nos nossos dias tais epígrafes (...) são ainda usadas em romances e poemas, onde podem ser a mais clara evidência de que o autor não se identifica com uma ou mais vozes de uma obra, assim como acontece com tal subtilidade irónica.»

Com efeito, torna-se imperioso perscrutar o texto, no qual descobriremos que «the direct statement is always at best only a hint; our confidence begins to rise only when we come to other clues»¹¹ (ibidem:57), tarefa a que nos entregaremos a fim de averiguarmos se de um artifício se trata, se estamos perante uma paródia ao registo auto-referencial, suspeita que o título terá instilado em nós e que nos acomete para a procura de ‘other clues’.

¹¹ Trad.: «a frase directa é apenas uma hipótese, a nossa confiança consolida-se só quando nos confrontamos com outras pistas.»

1.2. O escritor manipulador e as vozes contrárias: peculiaridades do discurso metaficcional do autor

Autores como David Lodge¹², no plano da teoria literária anglo-saxónica, e Carlos Ceia, na esfera da literatura comparada no âmbito dos estudos anglo-portugueses, entre outros, são unânimes em considerar que uma das características da arte contemporânea em geral e, no que a esta análise interessa, da literatura em particular, é a auto-reflexividade, embora reconheçam que esta técnica narrativa não constitui uma novidade, remontando a períodos tão distantes da contemporaneidade quanto o de Cervantes e do seu *D. Quixote*, ou, no caso da literatura portuguesa, o do Padre Teodoro de Almeida, cuja obra *O Feliz Independente* (1799) é apontada por Carlos Ceia como o primeiro exemplo de literatura auto-reflexiva das nossas letras. Esta constatação de que a auto-reflexividade – «um romance auto-reflexivo é aquele que se refere ao seu próprio processo de criação» (2007:75) – não está adstrita a um só período literário leva-nos a questionar a razão da sua assiduidade na ficção contemporânea. Interessará então, aferir que tipos ou modos da auto-reflexividade mais têm ocupado os autores recentes. Carlos Ceia distingue dois tipos principais: a de tipo metanarrativo e a de tipo meta-ideológico:

«*metanarrativa*, quando o texto de ficção se ocupa dos problemas técnicos e estruturais da narrativa (originalidade, criação literária escrita literária, função do narrador, do autor, do leitor, organização das acções, fundação do estilo e da linguagem, problemas de retórica, psicologia sociologia das personagens, etc.); *meta-ideológico*, quando o texto de ficção se ocupa da discussão de ideias paraliterárias, normalmente vindas do campo da filosofia, da ética, da religião ou da política.» (ibidem:75)

Abarcando então os textos que se debruçam sobre os aspectos inerentes à construção do próprio romance, é o primeiro tipo de auto-reflexividade definido por Ceia que sobremaneira interessará para a análise de *Fantasia* e, de uma forma geral, para o estudo da obra de Mário de Carvalho. São múltiplos os exemplos de momentos auto-reflexivos de tipo metanarrativo que *Fantasia* nos oferece, e cuja originalidade ou curiosidade

¹² «I'm a metafictional novelist, I suppose, because I was a teacher of fiction and therefore a very self-conscious novelist (...) we are all very conscious of what we are doing. So if you want to write a realist novel, you have to signal the audience that you're operating a convention» (*apud* Ceia, 2007:212)
Trad.: «Sou um romancista metaficcional, suponho, porque fui professor de ficção e por conseguinte um romancista muito autoconsciente (...) todos somos conscientes do que estamos a fazer. Assim, se alguém quer escrever um romance realista, terá que sinalizar à audiência que se está a operar uma convenção»

reside no facto deste seu romance ser uma paródia à criação literária enquanto criação sujeita exclusivamente a um conjunto de regras e técnicas convencionadas:

«Tentação enorme, ó experiente leitor, de parar aqui e mudar de foco. Fazer actuar o efeito de deferimento (...) E mudar de capítulo (...) e o leitor ansioso, a procurar nas páginas mais adiantes (...) Mas eu não sou um escritor manipulador, especioso em ganchos, clif-hangers e outros artifícios para prender a atenção do narratário. E já sofri por isso. Vozes se levantarão contra os meus processos tão cristalinos de limpidez e boa intenção. Eu sou franco, não há arcas encouradas, digo logo tudo» (2004a:60).¹³

Embora as implicações da invocação ao leitor sejam alvo de análise mais detalhada num outro capítulo desta dissertação, considera-se oportuno aludir ao propósito nada inocente deste «ó experiente leitor» que, num misto de sedução e de desafio, se vê instado, precisamente pela experiência que lhe é atribuída e esperada, a participar no jogo, simultaneamente perverso e divertido, de surpreender o narrador/autor em contradição, identificando na narrativa quer os artifícios mencionados, tais como o recurso ao «efeito de deferimento», à mudança de foco e consequente expectativa ou ansiedade que tal efeito desencadeia, quer a ‘artificialidade’ da declaração metaficcional quanto à sua franqueza. Isto porque, e pese embora se defina como narrador bem intencionado e ateste da limpidez dos seus «processos tão cristalinos», bem como insista na sua resistência à tentação de recorrer aos procedimentos convencionais da narração, dizendo «logo tudo», tenha confessado, antes, o seguinte:

«Algo ficámos já a saber do que importa, mas não tudo. O único texto instantâneo que eu conheço é o «h», sem aspiração, que tem a vantagem de ser breve e a contrapartida de pouco esclarecedor, nada conotativo, sequer denotativo, quase desprovido de carga. Este em que planamos – chamemos-lhe cronovema – propõe-se narrar. E isso demanda o seu tempo e os seus tempos.» (2004a: 34)

Acentua-se, agora mais veementemente, a necessidade de manter a tal atitude de suspeição – «the direct statement is always at best only a hint» – para a qual Booth remetia, quando anteriormente citado. As pistas ou ‘clues’ que a intrusão do narrador/autor nos concede nas suas incursões metaficcionais suscitam-nos apenas mais reticências relativamente à sua fiabilidade. O narrador/autor ironiza acerca do seu próprio processo criativo: a advertência de teor metaficcional quanto às artimanhas de

¹³ (sublinhados meus)

que os autores se socorrem para prender a atenção dos leitores é já ela mesma um desses artificios a que diz estar imune. Aliás, a sugestão que apresenta para classificar a sua narrativa – um «cronovelema» – só é possível porque lhe é permitido manipular os tempos do que se propõe narrar, sejam aqueles relativos à trama propriamente dita, sejam os da sua intervenção auto-referencial. Uma das suas habilidades é mesmo essa – a de ‘embalar’ o leitor, recorrendo a artificios sim, inevitavelmente, porque estes são intrínsecos a qualquer exercício literário ficcional. Contudo, aquilo que é peculiar em Mário de Carvalho, e mais especificamente em *Fantasia*, é o registo explícito dessa artificialidade, exposta pelo título, por exemplo, ou quando afiança «mas que é o tempo para nós, viajantes do vocabulário, da semântica e da real fantasia?» (ibidem: 19). De certa forma, o autor procura instaurar na ficção espaço para a meditação sobre a própria ficção, ou seja, elabora um texto ficcional centrado sobre si mesmo, colocando-o ao espelho, num exercício de pura auto-reflexividade, que implica a «reflexão sobre o problema de génese da criação literária, pela reflexão da escrita sobre a escrita» (Ceia, 2007:109). Com efeito, o autor ridiculariza os procedimentos convencionais da escrita, no entanto, não se exclui dessa paródia, reconhecendo que também ele pratica formas quanto às quais aponta um dedo vexatório. O paradoxo é registado na sua própria dúvida: «Mas como é que pode ser isto de um homem praticar precisamente aquilo contra que levanta bandeira?» (ibidem:25).

E eis-nos no âmbito de um outro aspecto que emerge desse reflectir sobre a escrita: a auto-crítica¹⁴. Este é outro atrevimento típico do autor, tentado na forma do exercício metaficcional e paródico: antecipar-se à crítica, prever que eventuais ‘vozes se levantarão contra’ os seus artificios.

Esta, cada vez mais notória, desconfiança das ‘vozes críticas’ em relação à obra que se apresenta, parece, de novo, ser transversal às diferentes expressões artísticas contemporâneas como testemunha Linda Hutcheon na introdução à obra que dedica a teorizar a paródia:

«As formas de arte têm mostrado cada vez mais que desconfiam da crítica exterior, ao ponto de procurarem incorporar o comentário crítico dentro das suas próprias estruturas, numa espécie de auto-legitimação que curto-circuita o diálogo crítico normal» (1989: 11).

¹⁴ «O romance que fala de si próprio como se tivesse uma forma de consciência auto-reflexiva e muitas vezes auto-correctiva (...)» (Ceia, 2007: 16)

Nesta ‘fantasia’ de Mário de Carvalho, como noutras aliás¹⁵, essa incorporação da crítica é flagrantemente reconhecível:

«Sabe porque é que a convoquei?

- Efeitozinhos estilosos. Farófias.

Acha que em algum momento deste livro a subestimei, ou descriminei em função do sexo, por exemplo? De que é que está a rir?

-Olhe, meu filho, a mim não me faz o ninho atrás da orelha. Você está com má consciência (...) é evidente que sempre me tratou às três pancadas. Os machos absorvem toda a sua atenção. Você não percebe peva de mulheres, nem quer perceber. Agora está a dar-me tempo de antena a ver se se desresponsabiliza.» (2004a:186)

O narrador /autor encontra no diálogo com a personagem outra estratégia para a ridicularização auto-paródica das convenções da criação romanesca. Procedimento através do qual sinaliza a consciência que as próprias personagens têm do seu estatuto ficcional, permitindo-lhes accionar a crítica, que neste caso converte-se em auto-crítica, e assim antecipar-se ao coro feminista protestante e, simultaneamente, defender-se dele e da provável acusação de misoginia dada a pouca fé deposta nas personagens femininas e dado o facto destas nunca assumirem o protagonismo.

É igualmente caricatural o diálogo que os dois coronéis travam a propósito de literatura logo nas primeiras páginas do romance:

«*O Apicultor e o Bidão de Mel*, raio de título. É dum desses autores portugueses que andam para aí, nabóides a escrever. Estive a folhear. Um atraso de vida. Perdas de tempo, deambulações, opiniões, descrições, filosofias, desarrumação... um bocejo, pá. Eu, cá para mim, um livro deve apressar-se para o evento, começar logo a meio da coisa e eliminar os desvios e as imaginações que só servem para encher. Um homem com pescoço de cavalo, por exemplo. Sonhos de doente,¹⁶ estás tu a ver?

¹⁵ No excerto que seguidamente se transcreve, o autor antecipa-se a possíveis vexações como escritor ‘menor’, de competências linguísticas e literárias dúbias «-Não posso continuar assim a aviltar a literatura por vossa causa, caramba, tenho que trabalhar um bocado sobre a língua, tenho que escrever coisas soturnas, sinistras (...) -Então temos muita pena, mas vamos procurar um outro escritor. Um daqueles que não se importa que lhe chamem escritor menor.» (2004b:86); neste outro, o autor admite, aparentando humildade, a falácia da sua interpretação, ao mesmo tempo que desafia aqueles que a julgarem discutível a proporem outra mais avisada: «É assim que eu interpreto, não sei se com argúcia (...) Mas estou disponível para outras interpretações mais informadas.» (1996a: 172)

¹⁶ O autor evoca o espírito normativo da tradição, através da glosa da *Arte Poética* de Horácio; «Se um pintor quisesse juntar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo e a membros de animais de toda a ordem aplicar plumas variegadas (...) conteríeis vós o riso, ó meus amigos, se a ver tal espectáculo vos levassem? Pois crede-me, Pisões, em tudo a este quadro se assemelharia o livro, cujas ideias vãs se concebem quais sonhos de doente. (...) Em suma: faz tudo o que quiseses, contanto que o faças com simplicidade e unidade. (...) Vós que escreveis, escolhei matéria à altura das vossas forças (...) A virtude e a beleza da ordem consistirão – ou eu me engano – em que se diga imediatamente o que tem de ser dito, pondo muitos pormenores de lado (...) No arranjo das palavras deverás ser também subtil e cauteloso (...)» (Castro (ed.), 1984:51-59)

- Ah o gajo meteu um homem com pescoço de cavalo?
- Não exageremos. Isto era eu a pensar.» (ibidem:15)

Plagiando Horácio (cf. nota 16), o Coronel Bernardes assume o papel da autoridade crítica ancorada no formalismo clássico; defensora da arte como imitação da vida, e ‘anti-fantasia’, onde, conseqüentemente, não cabem ‘sonhos de doente’. A matéria do livro não deve ser o devaneio do autor, as suas ‘deambulações, opiniões’, e deve observar-se uma regra fundamental na *dispositio* da mesma: ‘eliminar os desvios e as imaginações que só servem para encher’. Programa de escrita que, como veremos, é contrário ao do romance onde é evocado, e cuja divulgação serve o propósito de sinalizar-se, mais nitidamente, a fuga tentada pelos ‘andamentos’ de *Fantasia* às convenções.

Em sintonia com a opinião do seu congénere:

«O Coronel Lencastre também manifestará opiniões sobre romances (...) - Eu acho – dirá - que o mais importante é o entrecho, a acção. Depois vêm as personagens e respectivo desenho moral. A seguir, o pensamento, os conceitos. Mas também a maneira como está escrito, o português, se é bom ou mau. Há ainda a toada, o ritmo, que é importante. Finalmente, o modo como os acontecimentos são postos diante dos nossos olhos, a ...como hei-de dizer? A espectacularidade da coisa.» (ibidem:16)

E, assim, como é seu apanágio, Mário de Carvalho frustra o comentário crítico de quantos argumentarem, porventura, contra as excentricidades da sua ‘fantasia’, sempre que esta registre episódios menos verosímeis do que aqueles que a experiência do quotidiano permite, ou sejam desconformes às regras ditadoras do realismo programático (e todos os que concorrem para expor os bastidores da criação artística são-no). Através das figuras dos coronéis e do plágio horaciano que estes encenam, o autor incorpora no texto um previsível ataque ao próprio texto, inviabilizando com esta antecipação o ‘diálogo crítico normal’, como bem notou Linda Hutcheon.

Aproveita ainda o ensejo para endereçar um olhar oblíquo a esse hábito luso de ter opinião sobre e qualquer assunto, tipificado na figura dos coronéis, sobretudo com a tirada do Coronel Lencastre que se arroga o direito de discorrer, qual teórico, sobre a construção de uma obra literária, rematando a ‘sua’ tese sem o menor constrangimento

da seguinte forma: «Sempre pensei assim. Mas eu há trinta anos que não leio um romance.»¹⁷ (ibidem:16)

A singularidade da escrita de Mário de Carvalho reside também, nesta arte combinatória de diversas influências ou correntes teóricas, reciclando e reutilizando de umas e outras o legado que mais eficazmente concorre para a materialização do seu universo romanesco. Ao colocar-se num limbo entre a reverência e a apostasia das fórmulas literárias normativas, o autor descarta a tentação da crítica em rotular o seu ‘estilo’ (chega mesmo a inventar um género alternativo que fuja ao cânone: o “cronovelema”) embora, e considerando o apelo de Horácio, não descure a apresentação do ‘entrecho’, o desenho moral das personagens, o pensamento, a qualidade do português com que escreve, o ritmo, mas também a sátira e a paródia, num registo humorístico perfeitamente doseado pela hábil ‘mão do caldeireiro’, sendo estes os ‘lugares-comuns’ da sua escrita.

¹⁷ O sarcasmo com que o autor sublinha esta tendência colectiva para a crítica superficial dimana da observação empírica da mesma, como o atesta um artigo da sua lavra, publicado na revista *Egoísta*, no qual o autor reprova a facilidade com que qualquer um discreteia sobre literatura: «De todas as práticas artísticas a literatura é a mais vulnerável, porque muita gente se sente capaz não só de apreciá-la e comentá-la, como de praticá-la. (...) Ninguém se inibe de avaliar um livro, mesmo não o tendo lido; todos exibem muito à-vontade, as opiniões que acautelariam em se tratando de arquitectura, de pintura ou música; e correm torrentes de praticantes, ávidos de mostrar afectos tormentosos, arroubos poéticos e peculiaridades vivenciais. (...) E lá virão mais declarações, mais opiniões...» (Carvalho, 2007:83-84)

Capítulo II – Estratégias Paródicas

Capítulo II – Estratégias Paródicas

2.1 As máscaras da paródia: modos e finalidades do seu uso

Neste ponto, seria expectável que se aprofundasse essa questão tão premente na obra de Mário de Carvalho – os ‘lugares-comuns’. Porém, um olhar mais demorado sobre o assunto implicaria reconhecer que o autor se socorre do registo paródico a fim de ultrapassar a aporia decorrente do conflito rejeição/ criação de ‘lugares-comuns’. Pelo que, e antes de prosseguirmos, sendo o conceito em causa fundador de todo o estudo, e o propósito desta dissertação o de observar as subtilezas e peculiaridades das técnicas parodísticas em *Fantasia*, urge esclarecer em que sentido, ou sentidos, nos apropriamos do termo paródia, inúmeras vezes mencionado desde o início desta análise em torno da obra de Mário de Carvalho. O plural ‘sentidos’ não surge nestas linhas por mera precaução, mas como consequência da dificuldade que a teorização literária tem em se deter numa definição objectiva e definitiva do conceito paródia. Revelador desse constrangimento é, por exemplo, o título do capítulo introdutório do ensaio que o Professor Daniel Sangsue (1994:7) dedica ao assunto, a saber: «Une notion confuse et dévalorisée»¹⁸, seguido do subtítulo «Un terme galvardé»¹⁹. Neste ensaio, o teórico tenta traçar o percurso e os ‘sentidos’ da paródia desde a antiguidade clássica até à contemporaneidade, constatando que o uso indiscriminado do termo como uma espécie de moldura crítica sempre que a noção de imitação está presente, bem como a conotação depreciativa do discurso paródico, rotulado de parasitário (porque sempre encostado a um hipotexto); irrisório (porque de fito ridicularizador); arrogante (sob a máscara do riso pretende-se censório, autoritário e correctivo) e degradante (porque desvaloriza os objectos-alvo ao cobri-los de ridículo), advém da tradição fundada por Aristóteles que, na *Poética*, sistematiza os géneros à luz de um critério de valoração das acções a serem contadas ou cantadas. Deste modo, e a partir da leitura sinóptica que Genette elabora sobre o texto de Aristóteles, verifica-se que as acções alvo de canto podem ser

¹⁸ «Uma noção confusa e desvalorizada»

¹⁹ «Um termo desordenado»

atribuídas a personagens superiores ou inferiores, do que resulta igualmente a hierarquização das formas ou modos que as cantam:

«o dramático superior define a tragédia; o narrativo superior a epopeia; ao dramático inferior corresponde a comédia; ao narrativo inferior um género pior, que Aristóteles não nomeia e que ilustra por «paródias» (parodiai), hoje desaparecidas, de Hégemon. (...) essa é a casa, evidentemente, da narração cômica, que parece ter sido na origem essencialmente ilustrada (...) por paródias de epopeias» (Genette, 1986:30).

Estava, assim, inaugurada a perspectiva da paródia como género inferior porque de intenção ridicularizadora, a qual perdura até hoje, mantida por autores contemporâneos que apenas concebem a paródia como técnica retórica e linguística, consistindo na transformação lúdica de pequenos textos (como Genette), ou que repudiam qualquer tentativa de dissociar a paródia da sua vertente cômica e satírica como M. Rose que, na sua obra *Parody/ Metafiction*, define a paródia como uma “citação crítica” com efeito cômico, colando-se também ao paradigma retórico-tradicional.

Para além destes dois autores, é imprescindível, do nosso ponto de vista, referirmos o contributo de Linda Hutcheon, já mencionada nesta dissertação, precisamente por ser a autora de *Uma Teoria da Paródia*, obra incontornável num estudo como este, ainda que a mesma não se restrinja a uma abordagem exclusivamente literária da paródia. Hutcheon refere vários autores e correspondentes pontos de vista, numa plêiade demasiado vasta e que aqui não cabe avaliar, no entanto, porque são, sobretudo, as asserções de Genette e de M. Rose que a autora mais assiduamente contesta, censurando-os pela sua visão redutora da aplicação da paródia na contemporaneidade; será, principalmente, do confronto da opinião deste três teóricos e dos sublinhados críticos de Carlos Ceia que obteremos as coordenadas para situarmos as práticas paródicas de Mário de Carvalho.

Como a concebe Genette, a paródia «se ejerce casi siempre sobre textos breves tales como versos sacados de su contexto, frases históricas o provérbios» (1989: 29)²⁰ Para Hutcheon, porém, a paródia ultrapassa essa limitação e «as suas dimensões físicas podem ser tão vastas como o *Ulysses*, de Joyce, ou tão pequenas como a alteração de

²⁰ Trad.: «exerce-se quase sempre sobre textos tão curtos como versos retirados do seu contexto, clichés ou provérbios.»

uma letra ou palavra de um texto» (1989:29). A autora entra em total desacordo com Genette quando este aborda a paródia como mera prática hipertextual em que um novo texto (o hipertexto) resulta da transformação satírica ou lúdica de um texto seu antecessor (o hipotexto), normalmente breve e, embora admita uma paródia eventualmente ‘séria’, acrescenta que a mesma está por nomear, não se lhe podendo chamar paródia. Hutcheon, numa perspectiva oposta, defende a paródia como se fosse um elemento de dupla face, sendo o cómico e o lúdico apenas uma delas, mas admitindo que a paródia se dissocie do faceto, e define-a como «repetição com distância crítica que marca a diferença em vez da semelhança». (ibidem:17)

No fundo, os dois autores representam perspectivas divergentes sobre a paródia, embora ambas etimologicamente fundamentadas. Com efeito, o termo *paródia* deriva de ‘*odos*’ (canto) e do prefixo ‘*paros*’ que tanto pode significar “contra” como “ao longo de”, sugerindo respectivamente oposição e acordo; ora, a perspectiva tradicionalista, ao desprezar essoutro sentido de concordância que o prefixo encerrava, generalizou o conceito como ‘contracanto’, ou seja, como reprodução ou imitação de um texto popular ou canónico com intenção de ridicularizá-lo.²¹

Linda Hutcheon contesta abertamente esta definição, considerando-a demasiado restritiva e inadequada às formas paródicas contemporâneas. A fim de melhor ilustrar a sua concepção de paródia actual²², passível de se dissociar do fito zombeteiro, a autora refere a obra *Ulysses* de Joyce que, parodiando formalmente a *Odisseia* de Homero²³, em nada escarnece ou ridiculariza esta. Quanto muito encara-a como um ideal, ou uma norma da qual o ‘moderno’ se distancia, se desvincula. Carlos Ceia, porém, rebate a classificação que Linda Hutcheon faz de *Ulysses*, considerando que estamos antes perante um *pastiche*. A discordância entre os dois autores provém do facto de Carlos Ceia não reconhecer validade à tese de Hutcheon, quanto a uma paródia que não pressuponha o ridículo:

«Se retirarmos esta possibilidade de cómico à paródia, o conceito ficaria reduzido a quê? A mera repetição com distanciação, como quer Linda

²¹ As conclusões sobre o estudo etimológico do termo paródia baseiam-se na obra de L. Hutcheon já citada e no artigo de J. Cândido Martins in **Biblos**, Verbo. Vol.3 pp. 1418-1422.

²² «A paródia é, pois, uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irónica, nem sempre às custas do texto parodiado.» (1989: 17)

²³ «Há extensos paralelismos com o modelo homérico, ao nível das personagens e do enredo, mas trata-se de paralelismos com uma diferença irónica: Molly/ Penélope, esperando no seu quarto insular pelo marido, manteve-se tudo menos casta na sua ausência.» (Hutcheon, 1989: 16)

Hutcheon? Se a paródia é uma deformação criativa de um texto tido como historicamente por modelar, como eu a entendo, então necessita, invariavelmente da possibilidade de colocar em situação de cómico o texto que parodia (...) É claro que a paródia de *Odisseia* no *Ulysses* de James Joyce não tem como objectivo a ridicularização do texto de Homero, por isso talvez fosse mais correcto falar aqui de *pastiche* criativo do que de paródia.» (2007: 223)

Com efeito, as citações das convenções, ou os empréstimos de uma herança literária milenar não pretendem exclusivamente assinalar a similaridade, muito menos a imitação de formas ou estilos de autorias antecedentes (função desempenhada pelo *pastiche*²⁴). Segundo Hutcheon, pela paródia procede-se a «uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança» (1989: 19). Em consequência desta dualidade – continuidade/ ruptura – inerente à própria definição etimológica da paródia, a autora hesita entre definir o conceito pelo seu impulso para a perpetuação do passado literário²⁵ ou pelo seu indissociável poder disruptivo e a sua «força ameaçadora (...) que põe em questão a legitimidade de outros textos» (ibidem: 96). Como? Perguntamos nós. Linda Hutcheon, já o sabemos, responde que não, necessariamente, por via da exposição ridicularizadora. No entanto, e fazendo eco da versão tradicional de paródia e do apontamento de Carlos Ceia, não é o cómico, ou as suas derivações, o meio mais fiável de distanciamento ou até, como refere a própria autora, de estabelecer a «diferença no coração da semelhança»? Não será só quando o parodista consegue ‘rir’ do texto ou da fonte da paródia que, de facto, se afasta desta, suplantando-a e impondo a sua reescrita como um ‘paradigma’ alternativo?

É também desta assunção do carácter ambíguo da paródia que nasce a confusão com a sátira: ao incorporar reproduções no novo texto, numa «astuta canibalização» (ibidem:20) das mesmas, estabelece pontes com contextos do mundo empírico – refundir elementos de obras antecessoras é sinalizar a sua existência tangível e reconhecer a sua influência – logo, justifica a relação da arte com a realidade, quando,

²⁴ «Imitação afectada do estilo de um ou mais autores, o *pastiche*, forma claramente derivativa (...) afirma-se como escrita ‘à maneira de’. (...) estabelecendo com o texto matriz relações de imitação. Ao passo que a paródia estabelece uma base de relação de transformação com o texto-fonte.» in Ceia e Afonso, “Pastiche”. E-dicionário de Termos literários. Coord. de Carlos Ceia. Acedido em Junho de 2008 em <http://www.fcsh.unl.pt/edtl>

²⁵ «Mesmo ao escarnecer a paródia reforça; em termos formais, inscreve as convenções escarnecidas em si mesma, garantindo, consequentemente, a sua existência continuada. É neste sentido que a paródia é o guardião do legado artístico, definindo não só onde está a arte, mas de onde ela veio.» (1989:97)

inversamente, a paródia procura relacionar a arte com a arte. Este equívoco parece inquinar a análise de M. Rose, ainda segundo Hutcheon²⁶, para quem a paródia, à luz das expressões artísticas actuais, manifesta a sua feição dúplice:

«Pode, com efeito, funcionar como força conservadora ao reter e escarnecer, simultaneamente de outras formas estéticas; mas também é capaz de poder transformador, ao criar novas sínteses (...)» (ibidem: 32)

Examinemos, então, quais as estratégias paródicas que Mário de Carvalho utiliza para contornar essa questão tão premente na sua escrita – o fantasma dos ‘lugares-comuns; e que perspectivas sobre o conceito de paródia a sua obra valida: a) se a abordagem tradicional que entende a paródia como um processo de subversão de um texto com propósitos cómico-satíricos; b) se um quadro conceptual que vise a paródia como procedimento estilístico libertador da ‘angústia da influência’ (Bloom, 1973), ao permitir o distanciamento crítico pela recodificação dos paradigmas do passado, sinalizando «a diferença no coração da semelhança», como Hutcheon advoga.

Com efeito, Mário de Carvalho denuncia com frequência, nas suas obras, como seguidamente se exemplificará, quão condicionante e perversa pode ser a consciência de que a literatura se faz de ‘lugares-comuns’, os quais tanto seduzem como intimidam: «A quem escreve, faz sombra esta barreira constante, eriçada de farpas, daquilo que outros mais expeditos ou temporãos escreveram antes.» (1996a:50) Esta assombração é de tal ordem que não só se vê «obrigado a criar os meus próprios lugares-comuns» (ibidem:50), como pressionado a «arranjar-lhe equivalente, ou tentado a um plágio suicida» (ibidem: 50), obsessão de novo expressa em *Fantasia*:

«Homem o que não se faz em dia de Santa Luzia, faz-se noutro dia, se neste ano não dá, pró ano se fará. O jovem estava perfeitamente consciente de que tinha inventado este último ditado» (2004a:34)

É, precisamente, para resolver a ambiguidade – ultrapassar a barreira que a herança literária levanta, mas sem cair no plágio – que o autor se socorre da paródia, já

²⁶ «(...) ela equaciona a paródia com a auto-referência. Surgem problemas com isto no seu trabalho porque a paródia acaba, muitas vezes, por se tornar sinónimo de todas as estruturas de reflexividade textual ou de *mise-en-abyme*. A paródia é, sem dúvida, um modo de autoreferencialidade, mas não é, de modo algum, o único. (...) Rose vê a paródia como parte de uma relacionamento da arte com a realidade, em vez de um mesmo relacionamento da arte com a arte (...) Deste centrar-se naquilo a que ela chama a sociologia da literatura vem a sua confusão de paródia com sátira». (1989: 31)

que esta é «um modo de chegar a acordo com os textos desse «rico e temível legado do passado». (Hutcheon, 1989:15)

Identifica-se como exemplo flagrante do recurso às práticas parodistas um processo caro ao autor: o da reescrita de aforismos, ou transformando uma charada em sentença – «Eu só conheço o Deus-todo-poderoso, alto está, alto mora, ninguém o vê, todos o adoram» (Carvalho, 2004a:36); ou parafraseando – «Logo vem à ideia a velha parábola do sujeito que vê um argueiro no olho do vizinho e não distingue a tranca no próprio». (ibidem:25) O registo parodístico conseguido, então, pela reescrita de ditados populares parece corresponder à perspectiva que Genette tem de paródia, já que esta incide o seu foco em textos curtos e, no caso de qualquer dos exemplos anteriores, consubstancia-se num jogo pueril de trocadilhos que nos remete para a dimensão lúdica da paródia defendida por aquele autor.

No entanto, em Mário de Carvalho nada é inocente, e cada ponta que se solta do novelo que tece, anuncia um emaranhado mais compacto e complexo do que *a priori* se supunha, e tudo parece ter sempre uma segunda intenção ou função. Tal como acontece com o último exemplo transcrito, ao servir de móbil à análise que o narrador desenvolve acerca do dito popular, permite, simultaneamente, relevar essa ‘arte’ que é já um lugar-comum da escrita do autor – a arte de combinar, de mesclar diferentes níveis ou registos da linguagem, como as reflexões a pretexto do citado aforismo atestam; já que, paralelamente ao registo familiar típico dos anexins e sentenças populares em que estas se inscrevem e perpetuam, utiliza-se um outro que em Mário de Carvalho tanto integra o erudito, como o poético, ou até o técnico: «Nunca presenciei, nem me consta que alguém tenha visto, uma tranca aplicada ao globo ocular e, assim em abstracto, não me ocorre a utilidade do dispositivo». (2004a:26)

Uma das peculiaridades desta alternância de registos, que reverte na mostração da elasticidade linguística do escritor, conferindo-lhe autoridade para criticar o ‘falatório’ (cf. nota 17), observa-se no facto das expressões mais familiares, dos erros de gramática e mesmo do uso do vernáculo estarem ao serviço, não só da caracterização das personagens, o que por si não constitui qualquer novidade, mas, sobretudo, ao serviço da distinção clara entre o ‘mundo narrado’ – o discurso das personagens; e a ‘narração’ – a voz do narrador, como o seguinte excerto ilustra:

«Fere a massa líquida o sol de través, confirmam-se refacções e paralaxes, reflectem-se no fundo, entre estrias simétricas, uns borbotos escuros, concêntricos, moventes a uma mínima aragem (...) Mal o coronel se volta, um besouro aflito debate-se, espaneja águas, projecta sombras desconformes, desesperadas, no fundo irisado da piscina (...) O coronel sentou-se e resolveu, desta vez, estar-se nas tintas. Ninguém mandou o bicho enfiar o trombil na água e espernear e desasar.» (ibidem:22)

O narrador recorre à linguagem familiar para destrinçar claramente o pensamento da personagem perante o estertor do besouro, da sua tão poética versão do episódio, segundo a estratégia do ‘double-coding’²⁷. Exemplos como este disseminam-se ao longo da obra, em que, como acima se ilustrou, as contextualizações das falas das personagens são registadas numa linguagem oposta àquela que é a da sua idiossincrasia, experimentando-se, no romance, aquilo que o cinema faz com relativa facilidade: a sobreposição de planos, a fim de revelar, em simultâneo e sobre o mesmo tópico, o pensamento de duas ou mais personagens. Assim, o autor sinaliza, por via do virtuosismo linguístico, as diferentes ‘vozes’ da ficção, e surpreende-nos. É igualmente inesperado que uma mulher, esposa de um coronel, «formada em História de Arte, educada pelo selecto colégio de Odivelas» se possa exprimir do seguinte modo: «Ora, você devia era ginjar-se para esta pardalada. Amandava essa merda desses papéis pró ecoponto e os gajos que de desamanhassem». (Carvalho, 2004a:29)

Pela plasticidade da linguagem o autor tenta surpreender, até chocar e, consequentemente, prender a atenção do leitor. Em *Fantasia*, a linguagem e a figura que a burila e a denuncia como elemento fundador de tudo o mais ‘fantasiado’ – o narrador/autor – assumem o protagonismo em detrimento da diegese propriamente dita, porque àquele interessa promover, sobretudo, dois aspectos: o processo laborioso que preside ao contar, ao acto de narrar; e a crítica a um *modus vivendi* (« Assola o país uma pulsão coloquial que põe toda a gente em estado frenético de tagarelice (...) o país fala, fala, desunha-se a falar» (ibidem:11)) , que carece de um veemente protesto: «para o denunciar como um dos empedernidos faladores contra quem esta modesta obra se insurgiu, com o brio possível» (ibidem:88). Pelo que não surpreende que a única personagem digna de maior protagonismo seja, então, o próprio narrador/autor, já que é

²⁷ Expressão cunhada por Charles Jenck referindo-se à arquitectura e à arte contemporânea em geral, já que «o edifício ou obra de arte pós-modernos dirigem-se simultaneamente a um público minoritário de elite usando códigos ‘elevados’, e a um público de massas usando códigos ‘populares’» (*apud* Eco, 2002: 219)

a si que cabe a tarefa de ‘narrar’, ou seja, de orquestrar por intermédio da linguagem toda a narrativa, sendo as demais personagens meros estereótipos, que como tal não evoluem, constituindo ‘tipos’, porque assim melhor servem à intenção crítica do autor. Efectivamente, a personagem-tipo não altera o seu comportamento, não sofre transformações que levariam à sua individualização, logo, basta ao romancista apontar-lhe um traço, uma feição caracterizadora que não mais abandonará ao longo de todo o texto, para que esteja salvaguardada a sua função no romance: por norma, a caricatura.

A caricatura; a paródia e a fantasia são práticas de denúncia que veiculam o intento crítico do escritor. Pela fantasia realça os contrastes, abre espaço ao desvelamento das incongruências das diferentes situações, transfigurando-as, e despersonaliza os seus actores, desumaniza-os, transformando-os em caricaturas às expensas de quem rimos e reflectimos.

É verdade que não observa o uso de certos autores contemporâneos que radicalizam a questão do retrato da personagem ao ponto de a designarem apenas pela inicial²⁸, tornando ambígua a sua identidade e, desta forma, eclipsando-a. Pelo contrário, chega a apresentar um muito completo bilhete de identidade da mesma, em que não falta a referência à sua filiação, às suas origens e outras peculiaridades:

«O coronel Amílcar Aires Dourado de Noronha e Lencastre nasceu em paragens da Índia (...) Era de origens brâmanes (...) O pai do coronel Amílcar, solicitador e avaliador muito prezado no tribunal (...) O rapaz viera entretanto para Lisboa, concorrer à Academia Militar (...) pequeno e seco de corpo (...) recebeu mal o vinte cinco de Abril. Chegou a estar preso (...) Aposentou-se em coronel.» (ibidem:71-72)

Durante duas páginas o narrador apresenta-nos um dos coronéis da dupla que baptiza o romance, mas não mais leremos expressões significativas do seu pensar, sentir ou agir, a menos que as mesmas sirvam o particular objectivo da narrativa, e essas duas páginas meramente acessórias intentam delimitar o alcance da personagem, ainda que o processo de designação desta seja contrário ao de outros autores, irmana-se na mesma intenção: a tipificação. O coronel Amílcar bem como o seu congénere Bernardes são os representantes de «gerações caducas [que] já cá deixaram o que tinham a deixar e nunca mais se vão embora» (ibidem:159), tão obsoletas e desajustadas dos padrões vigentes

²⁸ Como sucede, por exemplo, com o herói do romance *O Castelo* de Kafka, designado apenas pela inicial K.; ou com a personagem principal de *Finnegans Wake* de James Joyce identificado pelas iniciais H.C.E.

quanto os seus sonantes nomes, perfeitamente desenquadrados da lista das Neusas, Sandras e Soraías Marinas. Nomes estes que também colidem com os nomes das mulheres dos coronéis, ambas e não por acaso, Marias, tradicionais e outrora muito populares nomes de mulheres e mães. Recorda-nos Carlos Ceia que esta estratégia de paródia dos nomes próprios é herança das comédias antigas, pretendendo, como aliás já se antecipou, «realçar o grotesco das personagens e assim contribuir para a sua desumanização» (2007: 208). É ainda, segundo Brian Stonehill, um procedimento «by means of which the self-conscious novel draws attention to its own fictionality»²⁹.

Também desta forma, se instaura na obra um espaço para o conflito de gerações, as quais incluem quer gerações ‘caducas’, em cujas fileiras encontramos os coronéis e respectivas mulheres; o tio de Emanuel; Januário, o cidadão mais ‘respeitável’ de Grudemil; quer a nova geração de quem o romancista traça um perfil heterogéneo, que tanto inclui um jovem de profissão incerta – Emanuel (o herói pícaro³⁰ do romance) – e de *hobby* inesperado, o xadrez, que o demarca de Sandra ou Neusa, jovens fãs da música demasiado popular de Soraia Marina, ou do grupo liderado por Nelson, devoto do hip-hop, que se sentiria muito feliz se lhe fosse dada a oportunidade de «dar umas sprayadas na merda dos painéis de São Vicente (...) e repintar aquilo tudo que é um convite ao imobilismo e ao passadismo.» (ibidem:75). Nenhuma das duas sai ilesa da análise do satirista que, qual deus das duas faces, olha para o passado com desencanto e para o futuro sem esperança, como o atesta o final do romance: «Nô mais, ficção, nô mais! Desce tu, Musa, a de sorriso loução, ganha-me a benevolência dos meus concidadãos e diz-me: Há emenda para este país?» (ibidem:227)³¹.

²⁹ Trad.: «por meio do qual o romance auto-reflexivo chama a atenção para a sua própria ficcionalidade» (apud Ceia, 2007: 208)

³⁰ Não só o nome o denuncia (Emanuel Elói traz-nos à memória a popular personagem camiliana Calisto Elói), como a sua biografia: «é daquelas figuras que inspiram simpatia e confiança a um primeiro olhar, mesmo de longe. Chama-se Emanuel Elói, é uma bondade de moço, trotamundos, e tem algum jeito e muita paciência para os seus conterrâneos (...) – Então o que é que vossemecê faz? Responde o jovem: - Análises, medições, e coisas assim. Vai-se vivendo.» (Carvalho, 2004a: 14). Estamos então perante uma tipificação contemporânea do anti-herói que Bakhtine identifica como o herdeiro da tradição da sátira menipeia: «Os heróis da menipeia sobem aos céus, descem ao inferno, erram por desconhecidos países fantásticos, são colocados em situações extraordinárias reais (...)» (in *Problemas da Poética de Dostoiévsky*, apud Ceia, 2007: 219). Tudo isto acontece a Emanuel, ‘moço trotamundos’, que ‘vai vivendo’ à custa de expedientes ocasionais, e daquela tão famigerada habilidade portuguesa de mesmo nos lances mais imprevisíveis os seus actores se ‘desenrascarem’. Carlos Ceia apresenta, em nota de rodapé (ibidem: 218), um breve, mas elucidativo esclarecimento sobre o conceito de ‘sátira menipeia’, para o qual remetemos.

³¹ Sobre o propósito da relação intertextual que esta expressão estabelece com *Os Lusíadas*, conferir nota 62 da página 54.

Sendo, como anteriormente se sublinhou, um dos dois propósitos do autor de *Fantasia* expor o ‘estado frenético de tagarelice’ da sociedade contemporânea, a caricatura dessa sociedade será a forma mais eficiente de a confrontar com as suas feições mais ridículas, de zurzir nos seus «inúmeros despautérios, frouxas produtividades e más-criações» (ibidem:11). E, neste âmbito, o romancista não se poupa a esforços para nos ceder uma galeria de figuras incontornáveis, não pela sua estatura e elevação moral, bem pelo contrário, mas pela sua presença quase massiva e inevitável, na sociedade dos nossos dias, de certa forma filiado no uso vicentino da recuperação do preceito latino ‘*ridendo castigat mores*’.

E eis-nos no domínio da sátira, essoutro modo estético tantas vezes confundido com a paródia, por ambas derivarem de uma atitude de distância crítica relativamente a um modelo – social e literário, respectivamente – no entanto, enquanto a sátira visa objectos de natureza extratextual, com o intuito de distorcer, depreciar e reformar, a paródia incide sobre elementos intratextuais, procurando a primeira atacar o seu modelo, isolando-o para melhor o repelir, e a segunda, incorporando-o «como material de fundo» (Hutcheon, 1989:62)³².

A interacção da paródia com a sátira permite observar que, de certa forma, a paródia é o veículo literário da sátira social, e que o autor procede ao diagnóstico daquilo que a sua consciência crítica acusa de funcionar mal. O satirista em *Fantasia* ocupa-se de um vasto leque de atitudes disfuncionais dos seus concidadãos, repreendendo um certo mau gosto:

«Lá em baixo, na paisagem, incrustada na duríssima permanência das coisas, onde mandam altos castelos, menires e cromeleques, destoa azulínea, e sobressalta, com a transparência, a piscina, modernaça (...) espécie de olho-de-boi, desnaturado na paisagem» (Carvalho, 2004a:19).

Mau gosto igualmente revelador da pobreza cultural popular, expressa no apreço à «produção de Soraia Marina, o último grande enlevo dos povos lusitanos (...) a canção-disco-de-platina apropriou-se da paisagem alentejana e subjugou-a – “Meu amor não respondeste/ quando te vi junto ao mar/ Tu então não me quiseste/ Deixa-me vai-te matar”» (ibidem:126), ou na descrição de como os dois pedreiros, ao escavarem a terra para as fundações da piscina, descobrem vestígios arqueológicos que destroem por não conterem dinheiro,

³² «A arte paródica deriva de uma norma estética e inclui simultaneamente essa norma em si, como material de fundo. Qualquer ataque real seria autodestrutivo.»

numa crítica velada, mas sangrando nas entrelinhas, à ignorância avara que aqueles dois simbolizam:

«Estavam convencidos que as ânforas poderiam estar cheias de moedas. Escaqueiraram a primeira à pazada (...) em caso de dúvida soava uma pancada expedita e fabricavam-se mais cacos (...) pôs a descoberto uma superfície de pedrinhas coloridas (...) e não se via mais nada (...) só terra (...) e foi o mosaico que pagou as favas.» (ibidem:127-129)

Também não escapa ao retrato corrosivo a política local; o caciquismo português que em proveito próprio acumula cargos, títulos, chefias e demais negócios mais ou menos ilícitos:

«segundo percebi anda armado em cacique duma vilória chamada Grudemil. (...) É presidente do clube da bola, vereador da câmara, sócio honorário dos bombeiros, tem uma padaria, uma fábrica de louças, três oficinas (...) duas casas de alterne, um bar e um bordel clandestino (...) está total e absolutamente isento de impostos. Acho que já tem condições para se meter a sério na política.» (ibidem:180)

Por oposição a este ‘empreendedorismo’ pouco usual, o satirista ao serviço de *Fantasia* regista igualmente a lassidão nacional:

«E que sim senhor a empresa tratava de tudo (...) podia começar-se já amanhã (...) como tinha acontecido este milagre, num país em que eles vão sendo cada vez mais raros? (...) o proprietário da firma (...) deixara o balcão por conta de um jovem parente que ainda não sabia mentir nem fazer-se caro, e ostentava – verduras da idade – uma indecorosa vontade de trabalhar e ser útil.» (ibidem:123)

E, num ímpeto encolerizado, vinca a sua posição quanto à:

«barafunda burocrática (...) digna, só por si, de um túrgido romance, trágico, e de desassombrada denuncia social (...) Há ocasiões em que Portugal merece ser amaldiçoado. Quando toca a papéis, argueirices, complicações, autoritarismozinho, sadismozinho, há que varrer.» (ibidem:141)

Os exemplos anteriormente transcritos expressam veementemente o protesto do observador que não se conforma com o desrespeito por princípios fundamentais de civismo, com a perda dos valores do trabalho e do brio, com uma sociedade alienada de valores culturais e que ignora a riqueza do seu património. Este é um observador atento, mas decepcionado e desiludido quanto à possibilidade de mudança, reconhecendo que

qualquer ideia contrária é mera ficção, como ficou claro no desfecho de *Fantasia*, já citado.

O escritor constrói a sua obra, consciente de que o seu desiderato demonstrativo de todo um sistema social frágil, embrutecido e sem norte não impressionaria o olhar acomodado e condicionado dos seus ‘concidadãos’, se se arrogasse a potestade moral exemplar, distanciando-se da caricatura. Daí que, pese embora o escopo acutilante do satirista que o leva a deformar a realidade e a expô-la como ridícula, a sua perspectiva não seja imediatamente correctiva, como podemos concluir a partir da resposta à pergunta:

«Mas como pode ser isto de um homem praticar precisamente aquilo contra que levanta bandeira? Dolorosa resposta: a alma humana, a contraditória, paradoxal e desamparada alma humana (...) e compenetremo-nos de quão frágeis somos e dignos de comiseração.» (ibidem:25)

Não se encontram indícios de qualquer pretensão reaccionária ou revolucionária nas linhas acima transcritas, pois nem o passado, nem o previsível futuro são alternativas satisfatórias. O satirista de *Fantasia* mais não faz do que constatar as falhas e incoerências da sociedade, ainda que à luz de um quadro que distinga entre o real comentado e o ideal subentendido, dissimulando o seu distanciamento face à caricatura desenhada, não se eximindo, em parte, do mal que denuncia; quer recorrendo ao uso da primeira pessoa do plural – ‘somos’ – quer ao incidir sobre si mesmo enquanto narrador o foco da crítica, neste caso da auto-crítica (o ponto um ponto dois desta dissertação tenta demonstrá-lo), numa simulação de participação e exclusão constante, procedimento que nos faz regressar ao domínio da paródia.

A sátira dissemina-se no texto, contextualiza-se pela paródia. É esta que viabiliza, por exemplo, a crítica à rima fácil e à poética nula da canção popular (vulgo ‘pimba’):

«Sonhei ter ternura a mais/ para dar ao mundo e ao mar/ e à atmosfera/ mas tu naquele cais/ querias era acabar na primavera// Sonhei ter ternura a mais/ a visão dum arrebol/ sempre a crescer, / mas tu não foste capaz/ para ti só fut’bol/ Sempre a perder» (ibidem:48);

e que denuncia a futilidade de estilizações poéticas utilizadas só por ‘ser bonito de ver’:

«Convém anotar, por ser bonito de ver, que neste fugaz instante em que o coronel levantou o copo poderia ter-lhe dado um raio de sol da manhã e

dardejado luminosidades douradas e brancas, susceptíveis de serem lidas como louvor à planície» (ibidem:23).

Assinale-se o uso ambíguo do condicional – ‘poderia’ – como estratégia de que o narrador se socorre para justificar a aparente facilidade ou ligeireza do seu texto (mais uma vez a preocupação em antecipar-se à crítica): a sua opção passa por eliminar do texto ‘anotações’ supérfluas. Para tal, o narrador, em coerência com a sua prerrogativa literária de que há coisas que, num texto, não se dizem, antes se mostram, incorpora o modelo visado pela sua voz crítica, ou seja, parodia-o. Aquele ‘poderia ter-lhe dado um raio de sol’ inicialmente associado a possibilidade vaga, condicionada pela vontade do narrador (poderia ter-lhe dado um raio de sol, mas não deu), concretiza-se no texto, residindo aqui a ambiguidade do uso do modo condicional, considerando que nomear uma eventualidade é, simultaneamente, materializá-la.

A paródia a uma certa poesia bucólica, em que a forma é valorizada em detrimento do conteúdo, é ainda mais nitidamente conseguida pela evocação dos versos de Macedo Papança:

«O Coronel Bernardes começou por entoar loas a tudo o que descortinava ao redor, o humilde alecrim, a melancolia dos rebanhos, a vida simples e filósofa dos pastores, os ritmos retardados das horas, a fauna, que bom, a flora, que bonito, os nativos, que gente». (ibidem:32)³³

Se atendermos aos excertos transcritos no âmbito deste ponto da dissertação, quer quando exemplificam procedimentos paródicos, quer quando se situam no âmbito da sátira, verificaremos que a paródia de Mário de Carvalho herda, na generalidade dos casos, o propósito ridicularizador sim, típico da definição tradicional do conceito. No entanto, o escritor não restringe o uso da paródia ao lúdico; antes sugere diferentes modos de representação que questionem os paradigmas ou a ‘ordem estabelecida’,

³³ Na colectânea de poemas de Macedo de Papança (Conde de Monsaraz), intitulada *Musa Alentejana* (1954), parece ter o Coronel Bernardes encontrado a inspiração para o seu poético relato das cercanias. Relativamente à «melancolia dos rebanhos» e à «vida simples e filósofa dos pastores», encontramos ressonâncias na écloga “A Solidão”: «Não tens remédio, pastor ceguinho, / Segue nas trevas o teu caminho; // Que o mal que sofres só terá cura/ Na paz, no alívio da sepultura. // E enquanto pedes a morte, ansioso, / Sem ter sossego, sem ter repouso; // Sombra dorida de visionário; / Irás ao encontro do teu calvário// Como um fantasma, triste e curvado// Olhos nas ervas, atrás do gado!» (1954: 76) Para as demais considerações do Coronel sobre a paisagem, observe-se o seguinte excerto de “Tragédia Rústica”: «Enche os campos de paz e saúde/ O sol, que alegra os choupos e as sobreiras, / E aquece os braços hirtos/ Das faias altaneiras/ Que, entre moitas de loendros/ E grandes tufos de juncais e mirtos; / À margem se perfilam das ribeiras// Em parte alguma vejo/ Dias lindos como estes do Alentejo! / Que frescura, que graça, que abundância!» (ibidem: 83)

mesmo o paradigma da ‘originalidade’, relativamente ao qual o autor em causa adota uma atitude de *detachment*³⁴ (proveniente da sua profunda consciência crítica), embora não de completa imunidade. A prova de que a questão da inovação literária não lhe é indiferente evidencia-se na sua reflexão sobre os lugares-comuns e respectiva reescrita, e nos sucessivos plágios que os coronéis encenam sobre os textos de Horácio e de Papança, por exemplo. Contudo, não se inibe de reconhecer a autoria das expressões ou procedimentos narrativos que cita³⁵, incorporando o velho no novo discurso e, assim, demarcando-se de uma influência constrangedora, e trilhando uma via de síntese, que não exclua nem se comprometa, univocamente, com qualquer umas das duas perspectivas registadas no início deste ponto, relativamente ao uso que o autor faz da paródia e suas valências.

Fantasia surge como uma espécie de híbrido, onde a sátira e a paródia se associam e, embora o autor não perca de vista a face irrisória que desde «a noite dos tempos» tem sido atribuída à paródia, simultaneamente, procura desvincular o seu texto da condição de subalternidade que a tradição impôs à paródia. Pelo processo de reescrita e reinvenção que as estratégias paródicas permitem, o autor procura, ora homenageando, ora ridicularizando a herança literária, reconhecer a sua influência no novo texto, afirmando-se este não como a «repetição com diferença» de que fala Linda Hutcheon, isso seria uma mera duplicação do texto, uma espécie de suplemento; mas ao evocar o modelo, com ele rivalize e a ele se imponha. Segundo Carlos Ceia, para que tal aconteça não deve haver no hipertexto um lastro de continuidade daquilo que o alvo da paródia representa ou significa: «Portanto a paródia não pode ser reafirmadora do sentido, mas desafiadora de tudo o que num texto preexistente suporta ser desconstruído.» (2007: 229)

Mário de Carvalho não radicaliza as questões teóricas na sua obra, adoptando uma atitude ‘diplomática’ ou de relativa imparcialidade que lhe permita manter uma certa autonomia criativa, que impeça a cristalização da sua escrita, a monotonia da sua abordagem estética, e mantenha viva a curiosidade do leitor, naquelas que são as coordenadas do programa ficcional do escritor.

³⁴ «o poder de afastar-se de si mesmo, de dividir-se em dois; produto daquele ‘desenvolvimento’ da largueza de consciência (...)» (Zenith. ed., 2000:373)

³⁵ «Mas saibamos apartar-nos das personagens. Com vénia, aproveitemos o velho ensinamento de Fernão Lopes (...)» (Carvalho, 2004a:164)

A paródia porque «há-de servir-se sempre dos mesmos recursos: a máscara, o grotesco, o burlesco, o riso, o equívoco, o ridículo, a paronomásia, a ironia, a paronímia, etc.» (Ceia, 2007:232) permite criar uma atmosfera de suspeição, de ambiguidade, servindo, por isso, a intenção de quem não quer submeter o seu processo criativo a qualquer enquadramento teórico. Paródia que em Mário de Carvalho, não raras vezes, redundava numa autoparódia, mecanismo que permite um olhar crítico face a anteriores processos, levando ao questionamento do próprio acto estético. Porque todo o exercício paródico é textofágico, não se pode excluir do presente trabalho a inquirição do papel das relações intertextuais e, como veremos, autotextuais.

2.2 Paródia/ Intertextualidade: os ‘ecos’ em Mário de Carvalho (os inter e autotextos do autor; as ‘piscadelas de olho’)

*«A voz do texto é acompanhada
pelo sussurro da intertextualidade»* (Stierle, 2008:51)

A relação que aqui é sugerida entre paródia e intertextualidade é inevitável quando se cotejam os textos de partida do exercício paródico com os respectivos hipertextos, como se exemplificou no ponto anterior, aquando da análise da reescrita dos ditados populares ou da alusão aos versos de índole parnasiana de Macedo Papança. Análise comparativa essa, impossível de se esgotar num só ponto de abordagem, uma vez que é intrínseca a um trabalho dedicado a estratégias paródicas e a como estas sustentam o pacto de leitura que toda a obra literária implica, mas que a de cariz metaficcional explicita. Assim, determo-nos na sobreposição dos dois conceitos em causa não é uma interrupção do estudo dos modos e fins do uso da paródia, mas antes um parêntesis suplementar do mesmo.

Distinguir paródia de intertextualidade não é tarefa tão elementar como pode parecer, porém, não sendo o fito deste trabalho problematizar a questão, adopta-se como diferenciação centralizadora aquela que Carlos Ceia apresenta:

«Diria antes que são as associações textuais arbitrárias ou construídas, que constituem o fenómeno da intertextualidade. Quando tais associações são feitas como objectivo de produzir o cómico ou um efeito de ridicularização ou quando pretendem sobre-(im)por-se a um texto precedente, chegamos ao limiar da paródia. A intertextualidade pode ser vista, deste modo, como a condição de partida de formação de paródia e não um seu sinónimo, ou seja, por outras palavras, a intertextualidade é uma condição necessária da paródia, mas não a sua definição estrutural.» (2007:225-226)

Sem uma relação dialogal entre os textos não se poderia sequer identificar a paródia. Esta só é reconhecível porque inscreve em si mesma as convenções e as regras do alvo que parodia e, ainda que, por vezes, reconheça a autoridade ou a popularidade do texto-fonte, ao expô-lo como ridículo, afasta-se dele, rejeita-o como modelo, desmistificando o seu legado canónico. Deste modo, a paródia é conservadora ou normativa na identificação do outro, mas transgressora ou subversiva no seu objectivo de distinguir-se dele, de se libertar da «angústia da influência». (Bloom, 1973)

No entanto, em *Fantasia* o exercício paródico não se restringe a este objectivo. A singularidade do uso da paródia por Mário de Carvalho reside no facto do autor proceder, em coerência com o estatuto metaficcional do texto, ao exercício de transformação dos subtextos com o intuito de apontar as incongruências (propositadamente reveladas) na construção da narrativa ou das personagens e, assim, novamente, enfatizar que é à imaginação do autor que os transe narrados se devem, não havendo coincidência com a realidade, como que secundando essoutro autor, também já mencionado, David Lodge, quando este comenta sobre os esforços que os autores contemporâneos desenvolvem a fim de persuadirem os leitores a crer na *fantasia* de que é feita a ficção:

« Writers have developed all sorts of techniques -- pastiche and parody, metafictional games, jokes, intertextual references and all that -- in an attempt to make the reader receive fiction as something with its own imaginative life, rather than as documenting the real experience of the author.» (Mclemee: 2002)³⁶

Em *Fantasia*, por norma, a paródia ou se apropria do subtexto como alvo do seu escárnio – quer o aproveitamento dos versos de Papança³⁷, quer os textos telenovelísticos³⁸ ou as letras de canções populares são evidência do objectivo da paródia: ridicularizá-los, sublinhar o que há de fútil e irrisório neles, – ou o utiliza como arma de arremesso para então estilizar a verosimilhança. É o caso do monólogo do apicultor perante a sua desdita: «Sendo-me a dita cruel, senhores, não me deis guerra: que todo o humano aranzel, como meu bidão de mel, há-de dar consigo em terra». (Carvalho, 2004a:13) Esta estrutura inesperadamente atribuída a tal personagem, cujo

³⁶ Trad.: «Os escritores têm desenvolvido todo o tipo de técnicas – *pastiches* e paródia, jogos metaficcionais, anedotas, referências intertextuais, entre outras – numa tentativa de fazer o leitor receber a ficção como algo inerente à sua vida imaginativa, em vez do registo documental da experiência empírica do autor.»

³⁷ Saliente-se que tais versos são alvo da glosa do Coronel Bernardes, mas são, num outro momento, citados, embora de forma a reiterar o seu carácter eminentemente lúdico, de ‘ser bonito de ver’, pois são recitados numa roda de amigos, informando estes, não sem algum constrangimento, sobre o contexto em que foram aprendidos: «no livro de leitura do liceu» (Carvalho, 2004a:132); recitados pelo pai «quando estava um bocado pifado, depois de vir das putas» (ibidem); decorados nos Pupilos do Exército ou em casa, em Pangim e mais tarde na tropa, na Guiné, onde «um furriel (...) sabia os versos de cor (...) Isso, e *A Neve*, do Augusto Gil. Não podia haver nada de mais adequado para África, os ciganos e a neve...» (ibidem)

³⁸ «Eis o diálogo entre elas com a seguinte particularidade. O «i» pronuncia-se sempre «i» e nas palavras mais difíceis há sempre silabadas. Também se manifestam turbulências com o género do participio passado do verbo obrigar. (...) Plash, sumiu-se a imagem do televisor, tudo negro (...) – Não me lixe! Você ainda me há-de confessar que com essa treta do sono farta-se de papar telenovelas às escondidas!» (Carvalho, 2004a: 138-139)

conhecimento de um fragmento semelhante, na forma e no conteúdo, às cantigas satíricas do *Cancioneiro Geral Garcia de Resende*³⁹, bem como de uma fala do *Auto de Mofina Mendes* de Gil Vicente⁴⁰, a qual parodia, não é expectável, embora se repita ao longo do romance e sempre em contextos improváveis, como quando perante o infortúnio do apicultor que perdeu a areia com que projectava angariar fundos para casar e constituir família, Emanuel pensa: «Por mais que a dita o descreia, senhor, não lhe deis mágoa, que a humanal verborreia, como o camião de areia, há-de dar consigo n'água.» (ibidem:37); ou quando, ainda Emanuel, ao 'acordar' do sonho de se tornar famoso pelas inovações que trará ao xadrez «suspirando e pensando, 'se me ferir a ventura, mestres, não me deis guerra, como esta minha abertura, há-de dar consigo em terra'» (ibidem:100) – e, como se verificou, sempre como suporte para registo do pensamento das personagens, ou não sendo de todo verbalizado ou sendo-o apenas num sussurro, como no caso do comandante que antes de se atirar ao mar «ainda conseguiu ganhar: 'Por mais que me enjeite a sorte, é melhor não disparar, um marujo bruto e forte, como meu altivo porte, há-de dar o corpo ao mar'». (ibidem:119)

Num outro momento, o narrador/ autor recorre ao processo de invocação das musas, ao jeito da narrativa épica – «Parte, pois, vai pensamento sobre as asas douradas, fuge, deixa-te levar pela gentil Polímnia, grácil musa que por mim zela, e que não rejeito invocar» (ibidem:17) – parodiando o *topos* clássico com objectivos bem diferentes dos autores da época. Enquanto aqueles encomendavam a obra às musas e com esta homenagem procuravam obter o sortilégio da inspiração e o registavam para que se evidenciasse a sua erudição e o conhecimento das regras da composição épica, aqui o narrador invoca a protecção da musa, não para que o inspire na prossecução da sua obra, mas para encontrar uma localização geográfica – «busca-me o lugar geográfico daquelas falas, não te percas nem iludas». A transcontextualização⁴¹ do clássico apelo à inspiração divina consegue o efeito surpresa e o ridículo pela

³⁹ A título exemplificativo transcrevem-se os seguintes excertos de duas cantigas satíricas de Anrique da Mota (o autor da epígrafe de *Fantasia*), nas quais encontramos algumas semelhanças com os fragmentos citados de *Fantasia*: «Tudo leva mau caminho; / pois que vai todo o meu vinho/ pelo chão» (p.282); ou «Mas ir-m'ei por essa serra, / Como homem sem ventura, / Porqu'a dor que me desterra/ me fará tão crua guerra, / que moira sem sepultura.» (p. 287)

⁴⁰ «Por mais que a dita m'engeite, / Pastores, não me deis guerra; / que todo o humano deleite, / como o meu pote d'azeite, / há de dar consigo em terra» (R.B.A. Editores, 1995: 233)

⁴¹ Na acepção de Linda Hutcheon, para quem 'transcontextualizar' significa dar um novo contexto: «Quando Elliot dá à poesia um novo contexto (ou a «transcontextualiza»), ou quando Stockhausen cita, mas altera (...)» (1989: 19)

desproporcionalidade entre o expediente tentado pelo narrador e a facilidade da tarefa confiada à musa.

Este efeito é reforçado com o uso que o narrador faz da linguagem para instigar a musa a cumprir o seu desígnio:

«Vai e corre mais rápido, mais devagar, segue-me este ancestral carreteiro de sulcos em paralelo, por trilhados verdes pastos, ou feridos e revoltos areões (...) expelindo para o lado proeminências arroxeadas de alfazemas, campos escurecidos delas (...)» (ibidem:17)

O uso mais erudito da linguagem, se justificado pelo facto do narrador se dirigir a uma entidade ‘superior’ e estar a citar uma estrutura canónica é, no entanto, pouco coerente com a situação para a qual remete, pois tudo o que o narrador pretende é localizar o ponto geográfico onde terá interceptado a conversa dos dois coronéis, não necessitando para o efeito de página e meia de derramamento lírico. Porém, o tratamento de temas ou aspectos menores como se fossem solenes é uma forma de sustentar o acto paródico, aliás como nos lembra Bergson «transpomos o solene para o familiar? Temos a paródia» (1991:81). Paródia que aqui não encerra qualquer faceta beligerante face ao cânone clássico, uma vez que não é a erudição da invocação típica da epopeia que está a ser visada, mas antes a ser utilizada porque se pretende, como anteriormente se referiu, comprometer tacitamente a verosimilhança.

Quer se entenda o uso que a paródia faz do texto parodiado como arma ou como alvo, e no caso de Mário de Carvalho, em *Fantasia*, ambos ocorrem; ao implicar tão intensamente a noção de duplicação, ao presentificar ou trazer à colação ecos de outros textos, estabelece uma relação íntima com o conceito de intertextualidade, fenómeno este que garante a ‘legibilidade literária’ (Laurent Jenny, 1979), dado que só a relação entre a obra literária e os seus arquétipos – a ‘constante’ que cada texto herda dos anteriores e transmite aos sucedâneos – permite a apreensão do seu sentido. Perante a evidência de que o texto remete mais ou menos implicitamente para outros textos, ter-se-á que corroborar L. Jenny, quando defende que a obra literária tem «conluio com a intertextualidade». Toda a obra literária exige do seu criador um trabalho de assimilação e de transformação, naquilo que é a essência do processo intertextual e, portanto, este é igualmente crítico, aspecto que parece diluir as fronteiras entre aquele conceito e o de paródia. No entanto, por mais próximas que paródia e intertextualidade sejam do ponto

de vista formal, a paródia implica um aproveitamento intencional do subtexto – por norma, a exposição ridicularizadora; e o reconhecimento dessa intenção.

Se nos reportarmos, de novo, a *Fantasia*, esta ideia fica mais clara na análise de expressões como «dormir percevejamente» ou «feitozinhos estilosos» que a minha experiência de leitura interpreta como ecos de Eça de Queiroz na capacidade inventiva de neologismos e no uso irónico do diminutivo, nunca carinhoso, sempre pejorativo. No entanto, será que o autor previu esta rememoração do estilo queirosiano? Provavelmente não. Pelo que o trabalho intertextual nestes fragmentos foi operado por mim enquanto leitora sem que o texto confirme de *per si* a minha associação. Contudo, se atentarmos em expressões como «se luzes há são das ditas bruxuleantes» (Carvalho, 2004a:89), ou «ouvi uma casquinada, abafada, olhei de lado e estava um deus pendurado numa árvore» (ibidem:114), observamos que o autor tem consciência de estar a repetir o que já antes ouviu ou leu, pois as luzes são das ditas (senso comum) bruxuleantes e, na tradição literária, os demónios e seres fantásticos não riem, casquinam.

A experiência intertextual centra-se no leitor/ decodificador e nas associações que este estabelece com o texto/ código, que tanto podem ser arbitrárias ou construídas, como indica Ceia, mas na leitura parodística as associações que o leitor pode estabelecer entre os diferentes textos são, em parte, orientadas pelo autor. A paródia assenta num acto enunciativo que remete para o autor/ manipulador, também para o leitor e as suas reacções e engloba um trabalho intertextual, convocando os fragmentos que antecedem ao novo texto, ou seja, fundamenta-se num contexto pressuposto, intencionado pelo autor.

O reconhecimento, ainda que extremamente subtil, dado que desloca o comentário, que faria todo o sentido ser proferido pelo narrador de um texto metaficcional, para um qualquer figurante, da circularidade do texto literário, é traduzido por Mário de Carvalho na passagem em que descreve o ‘discurso muito esquisito’ de alguém da seguinte forma: «Dizia uma frase, acrescentava outra e depois voltava sempre à mesma (...) Em embicando numa frase, nunca mais a largava e voltava lá sempre» (ibidem:171),

Tal reconhecimento tinha já sido antecipado no romance *Era Bom Que Trocássemos Umas Ideias Sobre o Assunto*, cujo narrador assume ser impossível fugir

ao ‘lugares-comuns’⁴², restando-lhe tentar a paródia para não cair no ‘plágio suicida’, para escapar a um processo meramente repetitivo, pela evidência de que a deformação ou transcontextualização exigidas pelo exercício paródico salvaguardam a recuperação *ipsis verbis* do texto pressuposto.

O triunfo do novo contexto sobre o texto de que se apropria é conseguido com o recurso àquilo que Laurent Jenny (1979) designa por ‘figuras da intertextualidade’ ou seja, o conjunto das figuras retóricas que possibilitam a reescrita mais ou menos crítica, mas certamente criteriosa do texto, refazendo-o. Aquela que melhor serve à intertextualidade parodística, dado o seu valor antifrástico, é a ‘intersversão’. Em *Fantasia* evidencia-se como exemplo daquela figura da intertextualidade a intersversão da situação enunciativa⁴³, principalmente quando se regista a paródia às fábulas. O narrador faz entrar em cena uma dupla de aves – mocho/ melro – invertendo o sujeito da enunciação, uma vez que, na fábula, o homem assiste ao «teatro dos animais», são estes o centro da narrativa, quase sempre de índole moralizante, mas aqui inverte-se a situação e são já os animais que «têm de se sujeitar a esses teatros dos humanos» (Carvalho, 2004a: 40), ainda para mais sustentado por ‘falas’ empobrecedoras ironicamente contestadas pelo melro e comparadas às dos animais da sua espécie: «As falas destes não me satisfazem. Nós os melros temos requintes (...) ora estes humanos deviam falar com mais metáforas, ao menos para deleitar os animais» (ibidem: 41). E esta dupla irá permanecer no romance e acompanhar o desenrolar das peripécias do ‘teatro dos humanos’ em que o ‘melro ficou a bispar tudo’, ansiando pelo «lusco-fusco, quando o mocho acordasse, mais bem disposto, talvez lhe conseguisse contar o resto da história e retirar delas as máximas adequadas» (Carvalho, 2004a:39-43).

A inversão do valor do paralelo que a paródia permite estabelecer é nítida agora que sabemos que, pela reescrita da fábula, as circunstâncias da narrativa trocam posições sendo que quem deleita agora os animais, e inversamente ao original, são os humanos com o seu ‘teatro’ de falas pouco satisfatórias onde a metáfora escasseia, pelo que se

⁴² cf. p. 24 e seguintes desta dissertação

⁴³ Laurent Jenny refere quatro tipos de intersversão: 1) da situação enunciativa; 2) de qualificação; 3) da situação dramática; 4) dos valores simbólicos. O autor define o tipo que aqui nos interessa da seguinte forma: «Sendo estável o teor do discurso, muda o alucotório. Enquanto Baudelaire se dirige ao homem («Homme libre, toujours tu chériras la mer!»); Lautréamont apenas conserva como interlocutor o Oceano (« Je te salue, vieil Océan!»). Ao proceder assim, inverte evidentemente o valor do paralelo. Poderíamos, do mesmo modo falar de intersversão no caso de ser o sujeito da enunciação a mudar.» (1979: 41)

tornará difícil retirar a moral da ‘história’ ou, no entender do melro, as ‘máximas adequadas’.

O tom satírico do narrador de *Fantasia* é mais uma vez insuflado, acabando aquele por fazer corresponder a ideia de história exemplar ou máxima de vida ao propósito das fábulas tradicionais ao conseguir com a sua reinvenção da fábula⁴⁴ não só criticar a futilidade humana, como a sua tendência quase genética para mentir:

«A história verdadeira era altamente inibidora e desmoralizante. Não lhe serviria para nada. Não era uma guia para acção (...) onde é que aprendeste esses métodos? Perguntou o mocho, desconfiado. «Com os humanos, são muito argutos», respondeu o melro» (ibidem:19).

Se a intertextualidade é a «melhor ferramenta para quebrar a argila dos velhos discursos» (L. Jenny, 1979), e estratégia vocacionada para a mistura crítica, lúdica e subversiva que impede a cristalização da forma e garante uma constante reactivação do sentido, como considerar essoutro fenómeno intertextual que remete o texto especificamente para outros textos do mesmo autor, segundo o processo designado por ‘autotextualidade’ (Dalenbach, 1979)? Sendo consensual que a intertextualidade revela uma natureza parasitária na medida em que devora outros textos, alterando o seu pulsar primitivo e atribuindo-lhes assim uma nova projecção, impõe-se a dúvida perante o objectivo do autor quando deliberadamente investe os seus textos do poder mutilador da autotextualidade. Ao estabelecer o ‘autotexto’, o autor como que reconhece que o texto subjacente e no qual se ancora o novo texto é ‘um velho discurso’ a necessitar de ser agilizado e actualizado. O autor admite um trabalho de reescrita, de reelaboração de materiais já usados, denunciando uma possível evolução da sua escrita e uma mudança de perspectiva da criação literária. As diferentes possibilidades criativas usadas pelo autor de *Fantasia*, e como já demonstrou noutras situações, não pretendem solucionar em definitivo uma questão, mas prolongar o ‘debate’ do leitor com a obra, a qual volta a inscrever sob o signo da ambiguidade: ora recorre à alusão para meramente invocar outros textos da sua produção – «passou rés a uma oliveira velha que já havia assistido, ainda juvenil e débil, à passagem duma corte de Décimo Júnio Bruto por ali perdida»

⁴⁴ A fábula, segundo Genette, «es casi integramente un género hipertextual y ‘paródico’ en su principio, puesto que atribuye, como la Batracomiomaquia, conductas y discursos humanos a animales.» (1989: 89)

(Carvalho, 2004a:38)⁴⁵ –, não causando uma interferência directa no tecido do texto antecessor; ora já à citação numa reapropriação de uma passagem de outra obra sua:

«Entravam no mar das estátuas (...) às tantas, correu os ares aquietados uma música, leve e saltariqueira. Um esquife negro, com marinheiros vestidos a rigor aos remos, deslizava lá mais longe, entre estátuas. À popa, com a cana do leme debaixo do braço, um jovem oficial fumava tranquilamente o seu cachimbo. Quando a música se sumiu, da distância, e do barco havia só memória, o velho carro deu meia-volta... Afastavam-se de Tebas.» (ibidem:121)⁴⁶

Pela comparação dos dois excertos observamos que o processo de autotextualidade convocou *O Livro Grande de Tebas Navio e Mariana*, no entanto, se o cenário se mantém – mar de estátuas, um esquife com marinheiros a entoarem uma qualquer canção embaladora –, a nova personagem introduzida por *Fantasia* – Emanuel ao volante do seu Renault – amplifica o subtexto/ hipotexto e estabelece-se uma relação entre ambos sem retorno à impressão que o texto primevo terá instilado nos leitores, ou seja, quando voltarmos a ler o excerto de *O Livro Grande de Tebas Navio e Mariana* esta leitura será contaminada com um novo facto literário: há outro romance, posterior, que torna mais complexo este mesmo excerto, que o transcontextualiza e lhe confere inevitavelmente novas ressonâncias na memória da leitura e da própria escrita afinal. De acordo com Marc Eigeldinger (1987), a intertextualidade consiste, precisamente, num fenómeno de metamorfose, que incita a uma nova leitura:

«Elle absorbe l'énoncé qu'elle emprunte à un modele antérieur pour l'inscrire dans un autre ensemble textuel (...) elle le soumet à une activité transformatrice (...) dans le dessein d'en modifier le sens (...) elle se définit par un travail d'appropriation e de réécriture qui se applique à recréer le sens, en invitant à une lecture nouvelle.» (1987:11)⁴⁷

⁴⁵ Décimo Júnio Bruto é uma personagem do romance *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde* (Carvalho, 2005)

⁴⁶ Cite-se para comparação o excerto de *O Livro Grande de Tebas Navio e Mariana* (1996b:124-125): “Vinha um escaler esguio, muito preto, polido e comprido e lúcido (...) Ao escaler me içaram os tripulantes, marinheiros fardados de escuro, a rigor, como prontos para alguma cerimónia (...) sobressaltado acolá, enquanto a noite negra se ia fechando sobre as estátuas que passavam (...) Prostrado que estava, tive embora oportunidade de fixar o oficial que me fitava da ré, sobre o lume vivo do seu cachimbo. Senti que a música marcial que agora se ouvia baixinho, ciciada, embaladora, era dele que vinha. E assim me deixei ir.”

⁴⁷ «Ela absorve o enunciado que pede emprestado de um modelo anterior para o inscrever num outro conjunto textual (...) ela submete-o a uma actividade transformadora (...) com o intuito de lhe modificar o sentido (...) ela define-se por um trabalho de apropriação e de reescrita que se dedica a recriar o sentido, convidando a uma leitura nova.»

A perspectiva de Riffaterre reforça este dado que considera a intertextualidade como uma modalidade da leitura e que garante a interpretação do texto:

«le mécanisme propre à la lecture littéraire. Elle seule, en effet, produit la signification, alors que la lecture linéaire, commune aux textes littéraires et non littéraires, ne produit que le sens.» (1987: 10)⁴⁸

A relação autotextual evidencia-se como estratégia deliberada e conscientemente utilizada pelo autor⁴⁹, visando, por um lado, a verdade ficcional: as personagens e os cenários ganharão contornos mais familiares e serão menos figuras do papel e da ficção quanto mais vezes e diversamente surgirem nos distintos romances – o que é manifestamente uma artificialidade. A sua assiduidade torna-os visíveis, funcionando como elo de ligação entre as diversas obras, estratégia que contribui para que o autor alcance aquele que é um dos seus objetivos fundamentais: desnudar o processo criativo, evidenciar que há um trabalho de aplicação de regras e convenções na criação artística e que esta retenção das mesmas personagens ou eventos em obras diferentes é mais uma delas. Por outro lado, ao criar uma teia de afinidades entre as suas narrativas, o autor convoca o leitor para um desafio maior do que o da leitura de cada uma autonomamente: há um estímulo maior quando se lê à procura de ecos, à procura das ‘piscadelas de olho’, e uma exigência de maior cautela na leitura e no confronto da mesma com a nossa ‘biblioteca’. O confronto da obra na obra sublinha aquilo que George Steiner identifica como a «percepção da recursividade de um eterno retorno dos temas, motivos, situações dramáticas e narrativas» (2002:175), que Mário de Carvalho reconhece no prefácio citado (cf. nota 46).

A duplicidade da utilização da autotextualidade sugere um conflito no propósito do autor: repetir ou repetir-se, ainda que criticamente, pois a repetição pura não existe, como os instrumentos do registo parodístico assinalam, para ultrapassar o poder ‘tirânico’ (L. Jenny) dos lugares-comuns, ou como reconhecimento de que toda a tentativa de instaurar um ‘novo’ discurso é exercício frustrante pois como admite o romancista:

«Quase posso dizer que a matriz de tudo quanto escrevi depois se pode encontrar em Tebas. Está lá, mais ou menos cifrado, um programa que eu

⁴⁸ «o mecanismo próprio à leitura literária. Só ela, com efeito, produz o significado, enquanto a leitura linear, comum aos textos literários e não literários, apenas produz o sentido.» (apud Marc Eigeldinger)

⁴⁹ Conferir prefácio da 2ª edição de *O Livro Grande de Tebas Navio e Mariana* (1996b) onde se pode ler: «surpreenderam-me temas, situações e, mesmo, personagens e registos de escrita que, insensivelmente, eu viria a retomar mais tarde noutros livros.»

não sei se conseguirei levar até ao fim...Não sei? É óbvio que não conseguirei... Entretanto vai permanecendo a mesma dolorosa inquietação de se ir andando, andando, andando, sem se saber de nada, sem se dar com nada» (1996b:8).

É a noção do acto criativo como tentativa constante do autor se reinventar a si mesmo e às suas obsessões formais e temáticas que preside ao trabalho intertextual, entendendo-se este como a “recusa do ponto final” que poderia comprometer então a verdade ficcional ou literária. A propósito da noção de ‘verdade ficcional’, e porque é passível de contaminação e consequente confusão com o termo ‘verosimilhança’, tantas vezes aqui referido, registe-se o esclarecimento de Michael Riffaterre, para quem a verdade em ficção tem o seu ponto de partida na verosimilhança, entendendo esta como:

« a system of representations that seems to reflect a reality external to the text, but only because it conforms to a grammar (...) Narrative truth is thus a linguistic phenomenon.» (1993:xiv)⁵⁰

Com efeito, a ficção é sustentada por códigos, ou seja, convenções puramente arbitrárias que condenam a verosimilhança à artificialidade «since it is a verbal representation of reality rather than reality itself: verisimilitude itself, entails fictionality» (ibidem:xv)⁵¹. Esta reflexão permite-nos concluir que a própria ficção encerra em si mesma as marcas ou indícios da sua ficcionalidade. Exemplos desses indícios, e concretamente em *Fantasia*, são as intrusões do narrador/autor; o título e demais elementos paratextuais; o nome próprio da personagem, que se lhe cola qual rótulo, despersonalizando-a; a manipulação do tempo, evidenciada pelas analepses e prolepses (cf.2.5); o humor; enfim, uma vasta sucessão de recursos que nenhuma verosimilhança narrativa pode ocultar ou compensar:

« it is these very signs that point to a truth invulnerable to the deficiencies of mimesis or to the reader’s resistance to it. They do so by suspending belief, by radically displacing verisimilitude. » (1993:33)⁵²

Sucintamente, a diferença entre ‘verdade ficcional’ e ‘verosimilhança’ reside, sobretudo, no facto desta implicar concepções e sistemas à luz dos quais a narrativa

⁵⁰ Trad.: «um sistema de representações que parece reflectir uma realidade externa ao texto, mas apenas porque é conforme a uma gramática (...) A verdade narrativa é um fenómeno linguístico.»

⁵¹ Trad.: «uma vez que é uma representação verbal da realidade e não a realidade ela mesma: a verosimilhança envolve, ela mesma, ficcionalidade.»

⁵² Trad.: «são estes mesmos sinais que sinalizam uma verdade invulnerável às deficiências da *mimesis* ou à resistência do leitor a ela. Fazem-no suspendendo a crença, ao deslocarem radicalmente a verosimilhança.»

pode ser avaliada quanto à sua ‘precisão’, enquanto o primeiro conceito rejeita a referencialidade como aferidora da ‘precisão’ do texto, «instead, fictional truth relies entirely on the text itself as if the latter were self-sufficient.» (ibidem:84)⁵³

Observa-se um outro exemplo do compromisso que Mário de Carvalho estabelece com a questão da verdade ficcional em *Fantasia*, quando parodia a efabulação pela personagem de Emanuel, que admite ter contado a Angelina (o seu narratário mais à mão) uma história demasiado incrível, mas entusiasmado pela ‘arte de contar’, tenta persuadi-la a continuar a ouvi-lo (tal como o autor tenta convencer o leitor a continuar a lê-lo) – «Escuta o que também aconteceu, ao lado do que te contei há bocadinho» (Carvalho, 2004a:117) – acentuando com aquele ‘também’ (sublinhado meu) o carácter fantasioso e o puro devaneio de que se fazem todas as histórias. Esta oportunidade concedida à personagem Emanuel de reelaborar ao lado de uma aventura uma outra mais conforme ao seu desejo (remetendo-nos para a velha máxima “Quem conta um conto, acrescenta-lhe um ponto”) é, possivelmente, a consequência do entendimento que o próprio autor/ narrador manifesta em relação ao conceito paródia.

«palestravam pausadamente e sobrevinha muito amiúde aquela sensação de repetirem matérias que já tinham ouvido (...) Até apreciavam porque dá um perverso prazer – é ponto assente que os pequenos prazeres são melhores quando perversos – corrigir uma história quando ela não está bem contada.» (ibidem:151)⁵⁴

O narrador de *Fantasia* contribui, deste modo, para encerrarmos o debate sobre a finalidade da paródia – «corrigir uma história quando ela não está bem contada», associando a esse acto narrativo noções fundadoras do conceito, tais como a repetição; a correcção transformadora do sentido inicial e a ambiguidade que a expressão «perverso prazer» corrobora. É a própria crítica literária que afirma o carácter perverso da intertextualidade e, consequentemente, do acto paródico:

« Pero el placer do hipertexto es también un *juego*. (...) En el limite ninguna forma de hipertextualidade⁵⁵ se produce sin una parte de juego, consustancial

⁵³ Trad.: «Ao contrário, a verdade ficcional depende inteiramente do próprio texto como se este fosse auto-suficiente.»

⁵⁴ (Sublinhados meus)

⁵⁵ Os conceitos ‘hipotexto’ e ‘hipertexto’ são retomados de Genette, que na sua obra *Palimpsestos* apresenta uma nova taxionomia sobre as questões da intertextualidade: «Se trata de lo que yo rebautizo de ahora en adelante hipertextualidade. Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerte de una manera que no es la del comentario.» (1989:14) Trad.: «Trata-se do que rebautizo de agora em diante de hipertextualidade. Entendo por isto toda a relação que une um texto B (a que chamarei hipertexto) a um texto anterior A

a la práctica del reemplazo de estructuras existentes (...) es siempre un juego al menos en tanto que trata y utiliza un objeto de una manera imprevista, no programada, y por tanto «indebida» - el verdadero juego implica siempre una parte de perversión -. » (1989: 496)⁵⁶

O hipertexto ou, na versão de Mário de Carvalho, a «história corrigida» é o resultado de um jogo de reelaboração de fragmentos textuais, de um ensaio de um novo discurso a partir de um outro seu antecessor, de um labor criativo «de seriedad y de juego (de lúcido y lúdico), de producción intelectual y de divertimento. Esto, ya lo he dicho se llama el humor.» (ibidem:496)⁵⁷

Às implicações e peculiaridades do humor na obra de Mário de Carvalho dedica-se o último capítulo.

(que designarei por hipotexto) no qual se enxerta de uma maneira que não é a do comentário.» Por uma questão de fluidez da exegese crítica e porque há muito integram a terminologia da teoria literária, tais conceitos são utilizados na sua acepção original, ao longo desta dissertação. No entanto, manteremos o conceito de ‘intertextualidade’ cunhado por Julia Kristeva para assim designarmos o «cruzamento num texto de enunciados tomados de outros textos» (*Apud* Bernardes, 1998:1207), a fim de nos eximirmos a uma discussão, que aqui não é entendida como prioritária, sobre a maior ou menor acutilância do termo definido por Kristeva. (Genette, por sua vez, designa por ‘transtextualidade’ esta relação mais lata entre os textos, entendendo a ‘intertextualidade’ como um dos cinco tipos de relações transtextuais, evidenciada pelos exercícios da citação, plágio e alusão, logo sem fito transformador, sendo este o pormenor que faz com que o autor distinga intertextualidade de hipertextualidade. cf. Genette, 1989:9-17)).

⁵⁶ «Mas o prazer do hipertexto é também um *jogo* (...) No limite, nenhuma forma de hipertextualidade se produz sem uma parte de jogo, inerente à prática do reutilização de estruturas existentes (...) é sempre um jogo porquanto trata e utiliza um objecto de uma maneira imprevista, não programada, e portanto «indebida» - o verdadeiro jogo implica sempre um lado de perversão»

⁵⁷ «de seriedade e de jogo (de lúcido e de lúdico), de produção intelectual e de divertimento. Isto, já o disse, chama-se humor.»

2.3 O *ethos* interdisciplinar da paródia: o romance-guião

O assunto que ancora este ponto impõe-se pela sua recorrência ao longo de *Fantasia*, de tal forma que se autonomiza do resto da análise do uso intertextual a que a paródia de Mário de Carvalho submete os textos. Sendo esta uma forma de ‘discurso interartístico’ (L.Hutcheon, 1989), viabiliza diferentes tipos de intertextualidade, pelo que poderemos considerar que a obra literária estabelece diálogos paródicos não só com outras obras, mas também com outros registos artísticos, citando-os igualmente ora como alvo ora como arma.

Em vários momentos do romance observamos que o autor imprime um andamento mais ritmado ao texto, cujo fluir assim mais sincopado, em registo quase telegráfico da palavra⁵⁸, aproxima-o do texto guião. Através da enumeração, e porque tal estratégia permite uma cadência mais célere do discurso, listam-se diferentes locais da cidade de Lisboa que auxiliam o enquadramento cenográfico da acção, como que espiada pela objectiva de uma câmara, que visa surpreendê-la e registá-la por um momento, ou até ao momento de se ouvir o ‘claque’⁵⁹, a mesma onomatopeia que fecha uma cena, inicia uma outra. Torna-se quase visível o trabalho de montagem da sequencialidade das duas cenas, quase podemos ver a luz a diminuir e a mudar de foco, intensificando-se agora sobre a segunda cena que o ‘claque’ de há pouco introduziu.

As indicações cénicas relativamente às questões da luminosidade e da perspectiva frequentam assiduamente *Fantasia*. O narrador cria a atmosfera pretendida accionando o texto como didascália para a mudança de foco e para a saída de cena de uma personagem:

«Estendi-lhe também a bengala e ele saiu, mas não a caminho da rua. Por outra porta lateral, que deixou entreaberta, ouvi-lhe um suspiro e viu-o numa quadra sombria (...) A luz que fluía de cima passava por um ripado (...) as sombras caíam, quebravam-se e acompanhavam os relevos no espaço, numa sucessão de claros-escuros zebrados.» (ibidem:93)

O recurso à prática guionista no tecido do texto regista-se em gradação ao longo da obra. Se no exemplo anterior a citação é subtil, insinuada e funcional do ponto de

⁵⁸ cf. P. 33 e seguintes

⁵⁹ «...daqueles que se fecham numa carteira de tartaruga, claque!
Claque! Maria José abriu a segunda garrafa de água tónica...»(ibidem: 86), (sublinhado meu)

vista do efeito conseguido, em momentos posteriores o narrador deixa de utilizar os maneirismos cinematográficos como ‘arma’ e centra neles o foco do seu acinte:

«pode ser que houvesse ocorrido milagre e inexplicação, mas o facto é que o carro veio muito de mansinho, encostar ao muro que sustinha o declive em que Emanuel e a moça se equilibravam. Foi só largar o arbusto, deslizar um bocadinho, abrir a porta e entrar. Nenhum deles (...) reparou na prontidão da máquina. Deve haver muitas situações parecidas na vida, em que os objectos apaziguam, facilitam, apressam-se para os sítios competentes, aninham-se debaixo da nossa mão, mas andamos sempre distraídos e não reparamos.» (ibidem:109)

Nesta descrição *fantástica* de como um objecto intervém para resolver uma situação complexa quer do ponto de vista do mundo narrado, quer do ponto de vista da narração, o narrador alude à natureza hiperbólica típica dos filmes de animação ou de cariz futurista que torna possível e plausível praticamente qualquer fantasia. A ironia do narrador evidencia o carácter inverosímil da cena descrita e, sendo ele a autoridade máxima da narração, acaba desta forma por desacreditá-la, contribuindo assim para atingir aquele que é um dos seus principais objectivos: realçar que é a ficção que sustenta a construção e a leitura da trama.

A desconfiança quanto à originalidade do registo cinematográfico adensa-se e é objectivamente declarada num outro momento que, pelo seu contributo para a ilustração da voz crítica do narrador, se transcreve:

«O cinema português anda precisado de acção pá. E ele, Tiago, tinha umas ideias que só quem fosse ceguinho é que não as compraria (...) Então é assim (...) um serial killer esfaqueia uma vítima, na Mouraria (...) Há várias perseguições de carro e múltiplos flash-backs (...) O serial killer suicida-se e o inspector entrega o crachá.
Uma professora divorcia-se do marido (...) um belo dia aparece um jovem (...) passam a viver juntos. Há gente assassinada no bairro. Perseguições de carro e múltiplos flash-backs (...)
Um estudante da província põe um anúncio a pedir companheiro de quarto (...) Aparecem vários candidatos (...) vivem em harmonia. Mas há na cidade um serial killer (...) perseguições de carro e múltiplos flash-backs.» (ibidem:163-164)

As três histórias narradas pela personagem candidata a realizador de cinema expressam a preocupação de algum cinema nacional com a ‘acção’, ou antes a falta dela. Parodiam-se os guiões do cinema mais vocacionados para corresponder às exigências do comercial, as quais implicam mais violência e dinamismo, daí a predilecção pelo cenário urbano, pelo que a descrição que a personagem faz da essência

do seu projecto cinematográfico encerre uma sucessão de clichés de filmes policiais ou *thrillers* norte-americanos. A paródia roça a caricatura pelo exagero de todas elas terem um ‘*serial killer*’ como protagonista e imensos *flash-backs*. Situamo-nos de novo em torno da discussão dos ‘lugares-comuns’, desta feita transpostos do cinema para o texto romanesco, materializados num guião virtual sintetizado como a citação anterior demonstra.

No entanto, e como faz questão de frisar o narrador, porque ‘num texto há coisas que não se dizem, mostram-se’, acaba também ele por contaminar o seu texto com esse registo circular da câmara que capta a acção quando esta vai a meio, tendo que recorrer ao *flash-back* ou, no caso, à tradicional analepse literária, para explicar as razões ou as peripécias que conduziram as personagens àquele momento em que foram surpreendidas pela objectiva.

Assim, retoma-se o início do romance no fim⁶⁰, sendo então o leitor esclarecido de que todos os relatos que acompanhou foram-lhe veiculados por ‘múltiplos *flash-backs*’, tal como propusera Tiago relativamente aos seus filmes. A ‘câmara’ do narrador captou a imagem dos dois coronéis à beira da piscina a praticar essa espécie de vício nacional – tagarelar – e depois, num olhar para trás, rememora o conjunto das situações que conduziram àquele momento. O autor consegue com esta paródia dentro da paródia confrontar o texto no texto. Quando lemos a parte final do romance concluímos que o autor, mais uma vez, antecipa-se à crítica não só afirmando que a sua obra é a leitura fictícia duma situação social/ cultural, mas provando-o através da construção do próprio texto que, susceptível de ser entendido como um guião, apontará inelutavelmente para uma leitura que prescinde da procura da verosimilhança, pois o leitor adquire agora o estatuto de espectador, e o romance é já a tela onde o autor / realizador projecta cenas com deuses ou diabretes – «A figura empunhava um arco de fantasia e emitia chispas por todo o lado» (ibidem:224) –, e onde só por causa das «incompetentes regras (...) que regem, afinal, os automóveis mágicos» (ibidem: idem) é que estes não passam a voar. Refere-se o narrador às sempre omnipresentes regras da verosimilhança⁶¹, embora a espectacularidade da cena delas possa prescindir, face à atitude adoptada pelo leitor/

⁶⁰ Comparem-se as páginas 17 e 207

⁶¹ «Porque insistes, nesta emergência - faria falta abrires asas e voares pelo astro, tornares-te rosca e perfurares cavernas, transformares-te em abóbora e rolares para fora do alcance -, em cumprir com as exigências da verosimilhança?» (Carvalho,2004a: 224-225)

espectador, a qual se aproxima daquela identificada por Coleridge como ‘*suspension of disbelief*’, condição *sine qua none* do sucesso da *inventio* literária, mesmo, e sobretudo, quando esta se situa no âmbito do ‘fantástico’ (tal como definido na página doze desta dissertação) e da incredulidade. A sequência das cenas tira o fôlego a quem as presencia, pelo que se o automóvel levantasse voo, todos seríamos disso mesmo testemunhas. No entanto, o ‘pudor’ do narrador leva-o a censurar a excentricidade da cena e a optar por manter, desta vez, o pacto com a verosimilhança e incluir no desfecho da trama os ingredientes costumeiros: a perseguição de carro, que termina em despiste; o marido atraído que tenta diminuir o peso do seu vexame disparando ao acaso sem querer acertar no alvo; o choro das mulheres; e, para terminar o ridículo de tudo isto, o reencontro do pai e filho desavindos, sendo a última palavra a fechar a cena um estranho e infantil ‘Papá!’ (ibidem:227)

O inesperado ‘happy ending’ encerra o ‘filme’, encerrando-se o romance com uma irónica invocação à musa, cuja intenção satírica equivale à do texto camoniano parodiado⁶², para que aquela extinga a chama da inspiração – «Nô mais, ficção, nô mais!» (ibidem:227), e conquiste a ‘benevolência’ dos leitores, no texto apodados de ‘concidadãos’, apagando aquilo que parece ter sido um devaneio sobre um país ‘sem emenda’, e fazendo crer que tudo não passou de um filme, uma novela, uma fantasia.

Através da prática guionista que intercala nos seus romances, Mário de Carvalho reconhece no cinema a forma de arte que oferece melhores condições para a revelação da verdadeira *fantasia*, já que projecta na tela o ‘cinema mental’ da imaginação do autor, num processo inverso ao da literatura, partindo esta da palavra para chegar à imagem, enquanto que no cinema parte-se da imagem visual para se chegar à expressão verbal, numa distinção reelaborada por Calvino.⁶³

Embora as imagens que o realizador projecta tenham sofrido uma ‘legendagem mental’, forçosamente materializada por palavras, sendo o guião a prova irrefutável

⁶² Camões critica igualmente a vida colectiva da época n’*Os Lusíadas*: «No’ mais, Musa, no’ mais, que a lira tenho/ Destemperada e a voz enrouquecida, / E não do canto, mas de ver que venho/ Cantar a gente surda e endurecida/ Não no dá a Pátria, não, que está metida/ No gosto da cobiça e na rudeza/ Duma austera, apagada e vil tristeza.» (X, 145)

⁶³ «Podemos distinguir dois tipos de processos imaginativos: o que parte da palavra e chega à imagem visual e o que parte da imagem visual e chega à expressão verbal. O primeiro processo é o que se verifica normalmente na leitura (...) no cinema a imagem (...) foi «vista» mentalmente pelo realizador e depois reconstruída.» (Calvino, 1990:103)

desse processo, ao espectador é inicialmente oferecida a imagem nua, captada pela objectiva do realizador que a comunica sem suporte verbal.

A transmissão da fantasia do realizador para o espectador é feita, à semelhança do que acontece, regra geral, nas artes plásticas, sem a mediação da palavra, sem intrusões verbais que contaminariam o processo comunicativo, como acontece sempre que este ocorre por essa via.

A tradução por palavras das imagens que ‘chovem’⁶⁴ na fantasia do romancista é um processo que envolve «ânsias e tormentos» e sofridas madrugadas a perscrutar na memória do código que utiliza, num «trabalho de minuciosa lavra em traiçoeira brenha», os vocábulos mais adequados e que melhor exprimam a intensidade dessa ‘chuva’.

Dilema que os escritores conhecem até à exaustão e que *Fantasia* insistentemente explora:

«É com a palavra exacta que se abre a caverna do tesouro, é com outra palavra que se trazem aos nossos dias as mouras encantadas, a cada mouro seu vocábulo (...) o que entristece e indigna é que alguém escondeu as palavras, alguém as criptografou, alguém nos obriga a penar, a vasculhar, a trabalhar, geração após geração, para desencantar uma simples moura. Porque é que as palavras, com as suas consequências e sortilégios, não hão-de estar todas disponíveis, democratizadas, comunizadas? (...) E se eu soubesse as palavras dos desencantos, andava por aí, a tirar à luz os mundos ocultos, e isso valia o trabalho e os riscos de escrever literatura» (ibidem:155).

O autor expressa a sua reflexão autoreferencial sobre a importância e a impotência da palavra, do trabalho sobre esta, contingência intrínseca à própria definição de literatura, através da qual os escritores, “geração após geração”, tentam contornar a insuficiência da linguagem quando pretendem dar visibilidade à fantasia.

Não é alheia a esta dificuldade a erratibilidade do romancista por diversos registos de língua, nem a influência de diferentes formas artísticas, que referencia ao longo da obra, compondo-lhe igualmente a banda sonora: «espalha-se nos ares a melodia de Smetana, o *Rio Moldávia*» (ibidem:13); «Valsavam a preceito ao som dos *Alegres Bosques de Viena*» (ibidem:29); «a cantarolar os *Barqueiros do Volga*» (ibidem:38); «Philidor, músico e xadrezista, nascido e criado no século XVIII, adaptou

⁶⁴ «Há um verso de Dante, no *Purgatório* (XVIII, 25) que diz: «Poi piove dentro a l’alta fantasia» (‘Chove dentro da minha fantasia’) (...) a fantasia é um lugar onde chove lá dentro.» (ibidem:101)

Tom Jones para ópera cómica» (ibidem:97); «No rádio do carro, os compassos do segundo andamento da pastoral de Beethoven» (ibidem:102); «Após umas notas corridas de acordeão, a canção disco-de-platina apropria-se da paisagem alentejana» (ibidem:126); e transcreve as rimas das canções populares de Soraia Marina, referindo também as modas tradicionais do cante alentejano «Lá Vai Serpa lá Vai Moura e as Pias Ficam no Meio» (ibidem:191), incluindo o *pop* norte-americano representado pela referência a «*Pearl's a singer*» (ibidem:83), entre mais exemplos de música e compositores clássicos.

A cenografia também não é descurada, recorrendo a elementos provenientes da pintura – «julgou distinguir sombras (...) à semelhança do que acontece numa tela pintada de negro por Ad Reinhart» (ibidem: 99); «quadros imitando Vasarely e Botero» (ibidem:137) – da escultura e artes plásticas – «o estimado *Pensador* de Rodin» (ibidem:77); «E o sacana veio-me com essa treta do Duchamp quando eu lhe apresento a almotolia atada ao garrafão de vinho» (ibidem:162) – e, expectavelmente, do cinema, estabelecendo comparações com poses de actores ou cenas montadas por realizadores que assim homenageia – «uma espécie de Humphrey Bogart no feminino» (ibidem: 183); «ou aquele professor do *Anjo Azul*» (ibidem:187); «um ventículo épico alteava fiapos de cabelo do coronel Bernardes e estremecia a saia clara de Maria José, como nos filmes de John Ford» (ibidem:215).

O autor como que recicla (e não é esta uma das prerrogativas da paródia?) materiais diversos da escrita, das artes plásticas, da música, do cinema, reinventando-os criticamente e tornando o romance numa espécie de puzzle criativo, num reportório de distintas formas de expressão, para ilustrar, traduzir, dar visibilidade à fantasia crítica do artista que, apesar de tudo, e de acordo com Calvino «é um mundo de potencialidades que nenhuma obra conseguirá pôr em acção» (1990:117).

Poder-se-á então, entender esta particular *Fantasia* também como uma parábola sobre a literatura e a sua incontornável dificuldade em conciliar a expressão linguística com a experiência sensível, em definir a imagem visual. Nesta, como noutras *fantasias*, o escritor «efectua operações que envolvem o infinito da sua imaginação ou o infinito da contingência experimentável, ou ambos, com o infinito das possibilidades linguísticas da escrita» (Calvino, 1990:118).

Capítulo III - O Pacto de Leitura em *Fantasia*

III - O Pacto de Leitura em *Fantasia*

3.1 A leitura como acto mediador de intenções

«Hypocrit lecteur - mon semblable,
- mon frère!»
in *Au lecteur*, Baudelaire

A adesão do leitor a um texto como *Fantasia*, de feições paródico-satíricas, marcadamente auto-referencial e de tom predominantemente irónico, depende largamente da intimidade que se estabeleça entre aquelas duas entidades. Tal sorte de texto exige do leitor um conjunto de competências não só linguísticas, mas também literárias e culturais, indispensáveis para que a leitura e a apreensão das ‘intenções’ inscritas no texto se efectuem. Não há certamente texto literário algum que não seja resultado de uma intenção comunicativa do seu autor, mas nenhum outro texto como o paródico ilustra tão veementemente a expectativa na interacção dos dois parceiros do processo comunicativo que o binómio escrita/ leitura instaura pela ficção. O próprio título da obra adverte, como aliás se tentou demonstrar logo no início desta análise, para a necessidade do leitor se dispor a efectuar uma leitura particular. O autor propõe um teste ao leitor: aferir a sua capacidade de aderir àquele texto que se apresenta como uma *fantasia*.

O desafio que a entidade autoral sugere não é unilateral, porque, em última instância, a existência da figura de leitor condiciona a actuação do autor enquanto tal. Refere Eco, a propósito da ‘*intentio lectoris*’, que a partir dos anos sessenta o «fantasma do leitor inseriu-se no centro de diversas teorias» (2004:22), tendo sido Booth o responsável por esta noção, ao referir-se, na obra *Rethoric of Fiction* de 1961, à figura do “implied author (carrying the reader with him)”, pelo que a partir de então a leitura, a interpretação e a “colaboração ou cooperação do receptor” se tornaram paradigmáticas dos estudos literários, dando azo a diversas correntes no âmbito das teorias da recepção. Estas, reflectindo sobre se o texto autoriza diversas interpretações ou se textos que estimulem mais do que uma interpretação se podem ler como unívocos, propõem análises inerentes à sociologia da leitura (registra apenas o uso que os leitores fazem do

texto, sem qualquer intuito normativo); à estética da recepção (procede a uma análise hermenêutica da obra, considerando que esta se valoriza com as sucessivas interpretações que dela se efectuarem, as quais deverão, no entanto, ser aferidas pela *intentio* do texto) e à semiótica da interpretação (cujo fulcro é averiguar pela *intentio operis* a *intentio lectoris*, ancorando-se nas noções de leitor-modelo e de leitura como pacto de colaboração). A tendência generalizada, a partir então da década de sessenta, para o estudo da literatura se centrar no receptor/ leitor e no seu papel no âmbito da comunicação literária – o da actualização do texto que lê – parece explicar-se pela necessidade de, esgotada a atitude metodológica antecessora, instituir-se uma outra em alternativa, naquilo que é uma sequência natural do devir histórico. Assim, depois do interesse pelas questões da génese literária, em que o autor e a sua biografia ganharam relevância, entendendo-se a obra como mero resultado do determinismo da figura autoral, surgiu no centro da investigação literária a «mensagem», o texto propriamente dito, que terá inspirado o formalismo e o estruturalismo. Faltava, então, problematizar o terceiro elemento da comunicação literária – o leitor, cujo papel, considerado decisivo na atribuição de valor estético à obra, estará na origem das estéticas da recepção e dos demais axiomas teóricos daí decorrentes, num entusiasmo tal que suscitou a Blanchot, por exemplo, o seguinte comentário: «Que é um livro que não foi lido? Algo que ainda não foi escrito.» (*apud* Villanueva, 2001:257)

Em comum, as teorias da recepção postulam uma reacção ao texto, mesmo quando se considera que este é revelador da *intentio lectoris* manipulada por uma particular *intentio auctoris*: a de que o receptor da obra faça uma “conjectura” (Eco: 2004) sobre a intenção daquela, mas que seja validada pelo texto no seu todo. Recorrendo-se à leitura de Eco sobre os ‘limites da interpretação’, poder-se-á advogar como ele que o facto de fazer a interpretação depender da *intentio operis* não implica que se prescindia para tal da cooperação do leitor, como comprova a iniciativa que lhe é exigida de conjecturar sobre o texto. Logo, intenção de obra e intenção de leitor dialogam intimamente. Darío Villanueva leva mais longe o seu esforço de síntese (acusando mesmo Eco de se ter deslumbrado também com o «reinado da recepção» na análise da literatura), ao afirmar não haver «ruptura» entre as duas perspectivas – a da estética da produção e a da estética da recepção – sublinhando que:

«O texto mantém a sua existência latente à espera que o seu destinatário, mediante o acto de o ler, o converta num objecto estético pleno. Mas mesmo que esta última perspectiva seja a de todos nós (...) a verdade é que no princípio foi o verbo, por muito que demore a sua chegada ao leitor.» (ibidem: 264)

Embora o debate sobre que *intentio* deverá prevalecer para uma mais eficaz interpretação do texto seja complexo e infundável, é consensual que a autoria do texto paródico é intencional e intencionada. O autor de uma *fantasia* de cariz auto-referencial não pode desconsiderar o leitor, ainda que seja o leitor modelo e, sobretudo por isso, porque este constrói a própria expectativa do autor em relação ao seu leitor, tem necessariamente de garantir-lhes a compreensão, de deixar pistas que orientem a leitura no sentido pretendido.

A expectativa do autor na «boa vontade cooperante» (Eco: 2004) do leitor é condição indispensável para a leitura/ interpretação do texto e é nela que assenta a consumação do ‘pacto de leitura’. Convém, até pelo destaque que o conceito nos merece no âmbito desta dissertação, explicitar o que se entende então por ‘pacto de leitura’ e sua relevância em *Fantasia*. Já se indicou anteriormente que a criação de um texto literário pressupõe a sua integração num circuito comunicativo, fechado pelo receptor, estabelecendo-se entre as duas instâncias polarizadoras de tal circuito – o autor e o leitor – um diálogo, necessariamente *in absentia*, que se transforma num jogo, por vezes, complexo. A participação nesse ‘jogo’, o diálogo com o autor, a actualização ou presentificação do texto efectivam-se no acto de ler. Quando cada leitor aquiesce relativamente ao desafio que o autor lhe propõe através da leitura da sua obra, como que se celebra um ‘pacto’ ou um ‘contracto’ entre as duas entidades, já que tal diálogo realiza-se em conformidade com um conjunto de regras aceites por ambos, e que se designam por ‘ficcionalidade’:

« ‘Fictionality’ is the name for a special system of pragmatic rules which prescribe how readers have to treat the possible relations of Ws [world system constituted by literary texts] to EW [our normal world system of experience (...)] in our present society, at a certain time] in comprehending literary texts so as to treat them adequately according to historically developed norms in the system of literary communication» (S.J. Schmidt *apud* Aguiar e Silva, 1993:198)⁶⁵.

⁶⁵ Trad.: «Ficcionalidade é o nome dado ao sistema específico de regras pragmáticas que prescrevem como os leitores devem entender as possíveis relações do Ws [mundo criado pelo textos literários] com o EW [mundo da experiência quotidiana (...)] no contexto da sociedade actual, num determinado momento]

O leitor compromete-se, assim, a não estabelecer uma relação de identidade do discurso ficcional do autor com mundo empírico, sabendo de antemão que também não há lugar a uma relação de exclusão mútua, e que desse precário equilíbrio dependerá o maior ou menor grau de precisão da sua interpretação. Por conseguinte, a ficcionalidade é característica intrínseca a qualquer texto literário, fundamentada no pressuposto de que autor e leitor aceitam as regras do jogo ficcional e respectivas posições no tabuleiro em que aquele se desenvolve, sendo, por isso, de índole contratual. Para além disso, o receptor do texto tem que satisfazer determinados requisitos para que o acto de leitura se concretize, nomeadamente, dominar o código do emissor, tal como se apresenta no texto, ou seja, tem de haver uma área de intersecção da instância texto e dos códigos subjacentes à sua organização com a instância leitor. Sem essa dinâmica que depende principalmente da competência do leitor para interagir com o texto, a legibilidade do mesmo fica comprometida. Há, contudo, indícios que o leitor procura decodificar mesmo antes de iniciar a leitura e que o colocam sob o efeito de um determinado ‘horizonte de expectativas’⁶⁶ relativamente ao texto literário, a saber: o nome do autor (caso nos seja familiar permite-nos antecipar que peculiaridades estilísticas, entre outras, encontraremos no texto); o título e demais elementos paratextuais (assunto que já se desenvolveu no primeiro capítulo); a anotação do género literário (o facto de *Fantasia*, por exemplo, apresentar a designação ‘romance’ na capa predispõe o leitor para adoptar uma leitura coordenada por certas premissas defluentes do género em causa), e até a mera indicação da editora pode condicionar a atitude do leitor face à obra. Se estes aspectos de cariz semiótico permitem ao leitor perspectivar o texto que o aguarda, o próprio texto prevê a cooperação do leitor, tal como defende Eco:

«Um texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do seu próprio mecanismo generativo: gerar um texto significa actuar segundo uma estratégia que inclui as previsões dos movimentos do outro – tal como acontece em toda a estratégia (...) Por conseguinte, deverá prever um leitor-modelo capaz de cooperar na actualização textual como ele, o autor, pensava,

na compreensão dos textos literários de modo a tratá-los adequadamente segundo normas historicamente envolvidas no sistema da comunicação literária.»

⁶⁶ Conceito difundido na Teoria da Literatura por Hans R. Jauss e que se revelou profícuo no âmbito da estética da recepção. Jauss deverá a Popper tal conceito definido como «a soma total das nossas expectativas conscientes, subconscientes (...) o horizonte de expectativas desempenha a função de um quadro de referência: as nossas experiências, acções e observações só adquirem significado pela sua posição nesse quadro» (*apud* Aguiar e Silva, 1992: 111)

e de se mover interpretativamente tal como ele se moveu generativamente» (1983: 57).

No caso específico da obra de Mário de Carvalho, o pacto de leitura que a ficcionalidade impõe desdobra-se numa série de ‘cláusulas’ a que o leitor se vê obrigado sob pena de não se «mover interpretativamente» como o autor planeou. O primeiro fenómeno que causa estranheza ao leitor reside no próprio título da obra que, explicitando *a priori* a ficcionalidade do texto, compromete o seu receptor a adoptar uma atitude de suspeição relativamente à verosimilhança estabelecida e de constante vigilância e, por vezes, correcção das conjecturas que vai tecendo; depois, o facto de estarmos perante um texto de feições parodísticas e, por isso, alicerçado na intertextualidade, implica a vigência da ‘memória’ ou da tradição literária e, finalmente, considerando a presença obsidante da ironia e do exercício do humor típicos dos registos paródico e satírico, sub-repticiamente, fidelizamos a nossa cumplicidade a um texto que aponta as disfunções de uma sociedade tão próxima daquela que empiricamente conhecemos. Dos diferentes ‘pactos’ que a leitura deste romance de Mário de Carvalho sugere, quando não mesmo impõe, procurar-se-á dar conta ao longo do capítulo. Assim, retomando *Fantasia* quanto à questão da expectativa na cooperação do leitor, observa-se que quando o texto confronta o leitor com os cenários identificáveis do interior alentejano, o conjunto de dados apresentados para as suas “conjecturas” pode ser insuficiente, na medida em que instado a extrapolar a partir de tais cenários do mundo empírico, mas dos quais a sua experiência seja nula, essa extrapolação se concretize apenas literariamente:

«(...) caminhos de Serpa ou Moura, as Pias ficam no meio, Beja lá para trás, trevos, trevos, estevas e escalarachos (...)
As landes borboletam aos caídos, por entre os humildes montados de sobro, em floresta solidária (...) há macerações de jipes, profanação de máquinas, crepitam e replicam os ralos (...) umas brancuras estreitas de muros (...) eis que cá estamos, o povoado, aldeia de São Jorge do Alardo, concelho de Moura (...)» (Carvalho, 2004a:18)

Confluindo no texto indicações toponímicas reais com outras ficcionais (São Jorge do Alardo não é freguesia do concelho de Moura), nada garante ao autor que os leitores que desconheçam o Baixo Alentejo consigam traçar o percurso entre Beja e Serpa ou Moura com Pias pelo meio ou reconstituir os “montados de sobro”, nem distinguir o ruído dos ralos do ruído dos jipes e das máquinas. No entanto, a esperada

cooperação do leitor revela-se em momentos como este, que o induzem a aceitar como credível a informação veiculada e a ‘fingir’ que a paisagem alentejana lhe é familiar. É indiferente qual o grau de aproximação ao referente que o autor tinha em mente, pois do ponto de vista da diegese, funcionará qualquer imagem estereotipada do Alentejo. O leitor modelo de *Fantasia* não tem de identificar, de reconhecer os cenários e as personagens do romance, é suficiente ter “boa vontade” para simular que os conhece.

A leitura de qualquer texto assenta neste compromisso de ‘confiar’ no texto e no conhecimento do autor sobre a matéria diegética, mas a interpretação da paródia acresce uma outra exigência – o do exercício obrigatório da intertextualidade. A paródia evidencia o desejo de compreensão (o autor vê o seu ‘esforço’ compensado) e de reconhecimento (o leitor vê a sua capacidade de decodificador reconhecida) entre os pólos da comunicação literária, e denuncia claramente a insolúvel alteridade do escritor e do leitor, confrontados pela leitura. Pelo processo de leitura, o texto torna-se produto da sobreposição de duas consciências, dois tempos e dois espaços distintos, em interacção. Como lembra Scholes, a leitura constitui-se como «permuta, onde a textualidade actua como meio» (1991:104).

O texto é o elemento de conjugação das duas perspectivas em diálogo aquando da leitura, é o ponto de partida dessa interacção e, como assinala o autor de *Fantasia*, é também o ponto de chegada, porque só ele legitima qualquer tomada de posição sobre aquilo a que alude, que denuncia ou simplesmente insinua⁶⁷. Esta impressão de eterno retorno é atestada pelo movimento circular do acto narrativo que, na obra em estudo, se evidencia quando o narrador declara que todo o seu relato foi registado em analepse, pelo que no fim da obra se retoma o início - quer a abertura da narrativa quer o seu desfecho coincidem com a conversa dos dois coronéis à beira da piscina. O autor vinca, assim, pelo estratagema da narrativa analéptica e pela remissão para outras obras de sua autoria (conferir capítulo anterior), a sensação de circularidade da obra, como se essa circularidade fosse a metáfora da impossibilidade de esgotarmos a instância de um presente que escreve e se escreve. Segundo M. Gusmão:

«É essa impossibilidade que permite o «relançamento das leituras», a par do factor dos leitores se inscreverem numa outra instância presente. Nunca

⁶⁷ Como refere Villanueva, a erradicação da arbitrariedade absoluta e a denúncia de leituras incompletas, incorrectas ou «aberrantes» só são possíveis porque «o padrão que as mede e revela é o próprio texto, é claro. Mas o texto lido e contrastado nas suas leituras (...)» (2001: 265).

chegaremos a ser leitores do século IV a.C. (...) (tal como não chegaremos a ser leitores do século XXII)» (2001:202).

A manifestação de duas entidades dentro do texto é indissociável do registo paródico, na medida em que a paródia implica sempre o correlato codificação/descodificação dos sinais, das pistas ou das ‘piscadelas de olho’ mais ou menos evidentes, a fim de se identificar o subtexto ou os subtextos que a sustentam. Por isso se atribui à paródia um alcance limitado, uma feição elitista, já que distingue do leitor experiente e ‘enciclopédico’, um outro ingénuo e menos hábil no jogo literário paródico que, por exemplo, leria com alguma indiferença as remissões do autor para textos precedentes, tais como os bíblicos – «como se dali fossem jorrar torrentes de linfa, à maneira de Moisés, que estava protegido por uma potestade mais alta e autoritária que Maria da Dores» (Carvalho, 2004a:65); os mitológicos – «De cada vez, sou sempre forçado a calcar a estrada macerada de pedras da fábula. A figura de Sísifo também serve, mas eu nunca desafiei os deuses, nem cometi as tropelias do outro» (ibidem:89); os hagiográficos – «vinha-me à ideia Tomás de Aquino, a perseguir, de archote justiceiro em riste, a puta que os irmãos lhe enfiaram na cama. Ou pior, os fujões: aqueles entes masculinos dos apotegemas do padre Manuel Bernardes que fogem de mulheres...» (ibidem:92); os épicos – «queria ir ao Oriente, celebrar-me na luta contra piratas, curtir a pele ao sol dos trópicos, regressar rico, honrado, cheio de cicatrizes, talvez com uma pala...» (ibidem:115); os textos do próprio autor, entre outros, numa incursão vasta e muito completa por subtextos culturais de diversa índole, que abrangem a pintura, a música, a televisão, o cinema ou a escultura. Os exemplos anteriores revelam o amplo perfil do leitor exigido pelo texto, ocorrendo-nos irremediavelmente a ideia de reflexo do autor. O parodista expressa pelo acto criativo uma vontade de partilhar saberes e pontos de vista críticos, recorrendo à ironia, ao humor, à sátira, à alusão, à caricatura, enfim, à fantasia, esperando do leitor igual dose de sofisticação para que tal partilha efectivamente se concretize.

Autor e leitor de paródia são irmanados nesta obra, as suas funções – escrita/leitura – sobrepostas, equilibrando-se o jogo de poder que o acto enunciativo implica, já que o autor faz depender o êxito do seu acto artístico da figura do leitor, que aqui assume um papel de receptor privilegiado da confiança do autor, é como observa Ferraz «um outro eu do seu génio criador, aquele que o libertará da sua situação de ‘ilha’,

companheiro com o qual realizaria o sonho de uma “comunhão total» (1987: 186). Um companheiro, mas também um rival que, reagindo aos estímulos do texto, vai alterando as suas percepções, corrigindo eventuais erros de interpretação, atribuindo um significado pessoal ao texto que vai lendo, enfim, conjugando as diferentes ‘clues’ (ou pistas) para as quais Booth alertava e apreendendo as regras do jogo para o qual o narrador o desafia pela leitura, porque «to read essentially is to entertain with the writer’s text a relationship at once recreative and rival» (Steiner).⁶⁸

Daí que o autor/ narrador invoque e registre na sua obra a figura do narratário, essa personagem imprescindível para a manutenção do diálogo pretendido, o ‘tu’ que sendo uma espécie de contraponto do autor/ narrador viabiliza o desafio para que foi convocado.

A persistência desta noção de dualidade, ora veiculada pelo recurso à paródia, intrinsecamente ambígua pela assimilação ou incorporação do velho texto no novo, ora posta em relevo pela duplicação das vozes narrativas, recupera para *Fantasia* o conceito bakhtiniano de polifonia. A obra emerge como espaço dialógico de diferentes subtextos⁶⁹; como suporte para a encenação de múltiplas perspectivas sobre a matéria narrada e, ainda, como veículo de amenização do conflito entre formas de arte eruditas e populares.

No que concerne à questão da interferência das diferentes vozes narrativas, há a considerar o facto de, em *Fantasia*, a função narrador se confundir deliberadamente com a de autor. O romancista explora a ambiguidade investida na figura do narrador quando reportada à de autor, induzindo assim a um equívoco deliberado.

A figura do ‘narrador/ autor’ é cara ao romance auto-referencial precisamente porque outorgando-se o papel de autor, o narrador concede ao texto um carácter intimista, abrindo espaço para o comentário não sobre a matéria diegética, mas sobre o acto criativo que lhe está subjacente. Sendo o seu propósito valorizar a obra como acto inventivo, será o seu criador, logo a figura do ‘autor’, que assumirá a autoridade do

⁶⁸ Trad.: «Ler é essencialmente estabelecer com o texto do escritor uma relação simultaneamente recreativa e rival.» (Steiner, 1978 *apud* Ferraz, 1987:32)

⁶⁹ Relativamente ao diálogo que diversos textos estabelecem entre si no contexto do romance em causa, foi matéria analisada no capítulo anterior para o qual se remete agora e, especificamente, para o ponto sobre as relações intertextuais observadas.

registro metaficcional, aquele que verdadeiramente lhe interessa, deixando a responsabilidade da condução da diegese propriamente dita ao seu duplo – o narrador.

A alternância de vozes narrativas é nítida quando lemos:

«enfim, a tarde é dos coronéis e o autor [ele] apenas se manifestou porque sendo humano, não de pau, nem sempre consegue ficar-se. Em todo o caso, acaba de mandar calar um mocho e um melro (...) e restituo [eu] a acção aos protagonistas da cena» (Carvalho, 2004a:148).

A intrusão do autor é registada na terceira pessoa como se o mesmo carecesse da autorização do narrador que, concedendo algum tempo e espaço para que o primeiro se manifeste, acaba por ser ele a gerir os tempos de intervenção das diferentes personagens, incluindo a do autor, e a decidir da oportunidade das suas intromissões. O narrador/autor, devido à sua ambiguidade, joga com as instâncias narrativas no sentido em que manipula os intervenientes na história – narrador, narratário, personagens – como se estivesse a manobrá-las num tabuleiro de xadrez, fazendo avançar uns ou outros, aproximando-se ou afastando-se delas consoante a sua vontade ou necessidade. Assim, deixa que uma personagem se anuncie, como se estivesse todo o tempo até então espiando as diferentes jogadas do narrador/autor e aguardando a sua deixa para entrar em cena:

«Posso? É boa ocasião de entrar, eu que brinquei com o Nelson em miúdo (...) A razão porque me intrometi na história não é a de acrescentar mais ao Nelson que já está documentado (...) contudo, eu tenho absolutamente que intervir (...) e acho que a melhor altura é este hiato do almoço do casal coronel, em que por consenso, eles são deixados em boa paz. Sou tio do Emanuel (...) O meu nome não interessa.» (ibidem:80-81)

Os sublinhados que aqui se aduzem destacam a frequência do ‘eu’ da personagem, que, sendo secundária, como atesta o facto do seu nome ser ignorado, consegue evidenciar-se ao ponto de ter “absolutamente que intervir” e de ousar escolher a “melhor altura” para o fazer, atrevendo-se até a sentenciar a opção do narrador que terá deixado em “boa paz” outras personagens.

A impressão que nos fica de que as diferentes vozes intervenientes na narrativa estão em constante expectativa pela respectiva ‘deixa’ é novamente veiculada quando as personagens intervêm, surpreendendo o narrador/autor, como se ali não fossem esperadas, mas estando atentas ao desenrolar da trama e disponíveis para captar o foco da ‘câmara’ e dominar a cena:

«‘Não concordo», obtemperou o tio de Emanuel. (...) ‘Ainda estás entre nós?’ , foi o que logo me ocorreu para assinalar, como nas sessões de mesa pé-de-galo, o espírito renitente que não abandona a cena e insiste em manifestar-se, roubando o protagonismo aos outros» (ibidem:87).

“Outros” esses que incluem o próprio narrador que, confrontado com a insistência da personagem, aproveita para vincar a sua posição de orquestrador do jogo ou, como regista noutro momento do seu discurso, «a do manobrador, o jogador supremo, o cauto e caviloso homem do poder» (ibidem:28). E fá-lo accionando a sua dupla identidade de narrador/autor, declarando-a no texto, numa aparente tentativa de distanciamento:

«Eu, porém, mesmo quando há abuso não guilhotino a palavra. Somente, num rápido e disfarçado aparte, aproveito o privilégio autoral (designado na lei por «apanágio do autor agravado») para o denunciar (...)» (ibidem:88)

Observa-se então, aquela condição que segundo Calvino é fundadora de qualquer obra literária – «a pessoa que escreve tem de inventar a primeira personagem que é o autor da obra». (2003: 384)

Esta espécie de mediador entre o autor empírico e o leitor, também designado por ‘narrador dramático’ (Ferraz), ou mais convencionalmente por ‘implied author’ (Booth), resulta então num narrador subjectivo, marcadamente ‘pessoalizado’, na medida em que aquilo que o mobiliza é a sua visibilidade, de forma a que o leitor não ignore a sua faceta de contador e as implicações, as “ânsias e tormentas” que esse contar encerra. O narrador/ autor instrumentaliza a história romanesca retirando-lhe o protagonismo, servindo-se dela apenas como trampolim para evidenciar o processo criativo, o que explica a ostentação dos seus privilégios autorais, expondo-se constantemente como ‘autor’, como ‘deus de um Olimpo’ criado por si. Possivelmente, como reacção aos ‘ataques’ sucessivos ao autor que promanam da vigente tendência para desvalorizar o seu papel, privilegiando o do leitor ou do texto. Ao destacar os constrangimentos da criação literária e ao impor-se como a autoridade da narrativa, o autor desta *fantasia* logra evidenciar que sem autor não existe texto, logo não existe leitor, até porque é impossível ignorar a “função autor”, como inclusivamente o próprio Foucault reconheceu:

«Mas as discussões ‘literárias’ já não podem ser recebidas se não forem dotadas da função autor: perguntar-se-á a qualquer texto de poesia ou de

ficção de onde é que veio, quem o escreveu (...) o sentido que lhe conferimos, o estatuto ou valor que lhe reconhecemos dependerá da forma como respondermos a estas questões» (1992: 49)

A manipulação egótica do acto de narrar manifesta-se, então, pelo recurso às anacronias expressas quer pelas diversas prolepses registadas ao longo da obra – «E rirão, rirão ...hão-de rir e discurrir e, se os deixarem, prosseguirão em regular cavaqueira» (Carvalho, 2004a:16), ou noutro exemplo – «assim vos deixo, em paz por um instante, até ao simpático incidente que ocorrerá lá mais para a sobremesa» (ibidem:80), quer pelas analepses – «deixemos estes três a discutir como estavam e vamos ver o que algum tempo antes dizia o tio de Emanuel» (ibidem:164), ou as elipses – «E durante alguns minutos (...) os dois homens produziram opiniões literárias» (ibidem:207) ; ou «Sem aceitar responsabilidades, eu tentarei sintetizar» (ibidem:163).

Manipulação igualmente sinalizada pelos apartes, como este que surge grafado entre parêntesis, a fim de deixar o leitor na posse de informação suplementar a qual só poderá ser veiculada porque a onisciência do narrador o permite: «deitou água de uma bilha num copo (na verdade era água de marca comprada num supermercado de Moura e vertida no barro, mas o vedor não adivinhou, não era dessa especialidade)» (ibidem: 167).

Esta prerrogativa de antecipar os eventos descritos, este vaivém cronológico constante, a possibilidade de resumir os acontecimentos a seu bel-prazer, advém-lhe da assunção de uma autoridade nunca posta em causa, por força da atitude demiúrgica adoptada relativamente à história contada e da tensão resultante do diálogo articulado pela voz narrador/ autor, presentificada num ‘eu’ que não raras vezes se evidencia: «é que o coronel Bernardes, que daqui a nada levantará a voz contra os faladores deste país, sem que o autor o contrarie». (ibidem:20)

A obra revela-se espaço do desdobramento dos vários ‘eus’ que compõem o ‘eu’ de quem escreve, mas onde também se projectam as vozes de quem lê. O autor implícito, o sujeito da enunciação, múltiplo porque cindido enquanto narrador/ autor, sabendo-se detentor de um estatuto ‘superior’ ao do narratário/ leitor, tenta o equilíbrio de forças e, embora faça questão de vincar a sua presença, atenua a sua onipotência e onipresença pelo diálogo que com este estabelece ao longo da obra.

Enfatiza, assim, o seu esforço que é simultaneamente o estímulo para o acto criativo: o de conquistar o leitor – «eles agem e manifestam-se neste livro, e se ele conseguir vender 2000 exemplares, chegará ao mesmo número de portugueses» (ibidem:148). Porque, e como corrobora ainda Calvino a propósito de intenções, «na intenção que qualquer escritor põe no seu projecto de obra está implícito um projecto de público» (2003: 338).

3.2 A sedução do ‘público’ de *Fantasia*

«“Sedução”, chamar de lado, desencaminhar, trazer a si» (Carvalho, 2004a:89)

Acerca das peculiaridades do público requeridas para a leitura de *Fantasia* já anteriormente se discorreu, tendo-se sublinhado como feição necessária um conhecimento abrangente, ‘enciclopédico’ e familiarizado com as estratégias parodísticas das metaficções contemporâneas, de forma a que se cumpram os três tipos de ‘concordância’ entre quem lê e quem escreve, propostos por Booth, nomeadamente, a partilha das mesmas experiências linguística, cultural e de géneros literários.⁷⁰

Contudo, a originalidade do romancista manifesta-se mais uma vez, porque antecipando a crítica a um possível elitismo da sua obra, dota-a por força da linguagem, de uma ambiguidade tal que a mesma é passível de diferentes leituras, com diferentes graus de profundidade. Essa ambiguidade resulta da sobreposição ou concatenação de pelo menos dois níveis de linguagem. A fusão de soluções estilísticas eruditas ou ‘elevadas’ com elementos ao ‘gosto popular’ ou ao seu alcance é mais uma habilidade do autor que, desta forma, oferece ao leitor a alternativa de ler o texto poupando-o ao esforço do entendimento das remissões, das ‘piscadelas de olho’, podendo até partilhar da opinião dos coronéis:

«- E as piscadelas de olho? Há gajos que se fartam de fazer citações encapotadas só para ver se a malta dá por isso!
- Peneiras...charadices...» (ibidem:16)

Pelo processo designado de ‘double- coding’ o texto não só alerta para duas leituras antagónicas, como as tolera e valida: a do leitor que desfruta e retira verdadeiro prazer da alternância de “dificuldades e afabilidades” (Eco, 2004), motivado para a leitura pelo desafio que o texto implica, ou essoutra do leitor que ignora as remissões intertextuais e as ‘charadices’ da voz narradora, não captando a amplitude do texto e o

⁷⁰ «Thus the whole engagement between author and reader depends on (...) three kinds of agreement: a) their common experience of vocabulary and grammar (...); b) their common cultural experience and their agreement about its meaning and value (...); c) their common experience of literary genres.” (Booth, 1974:100) Trad.: ‘ Assim o compromisso absoluto entre autor e leitor depende de (...) três tipos de afinidades: a) experiência comum de vocabulário e gramática; b) experiência cultural comum e a sua concordância quanto ao seu significado e valor (...); c) experiência comum dos géneros literários.’

que este encerra de mais original, mas prosseguindo a leitura, porque embora o texto preveja uma leitura intertextualmente avisada, não exclui uma leitura ingénua.

Resulta agora mais evidente a razão pela qual a verosimilhança é condição fundamental de um romance que se auto-intitula *Fantasia*: é necessário fornecer coordenadas legíveis que sustentem uma leitura menos atenta das ‘citações encapotadas’. O autor reconhece o carácter elitista do seu texto, sabe que este selecciona, distingue duas franjas de leitores – os enciclopédicos ou pelo menos habilitados para a interpretação de expressões como «o coronel mostrava uma cara petrificada, de boca aberta, como se proibido por certa entidade de olhar para trás» (ibidem:39), ou «Mas era já o pastor a erguer ambos os braços qual fuzilado de Goya» (ibidem:41); e os leitores que não identificando o mito grego da descida aos infernos ou o quadro *Os Fuzilamentos de 3 de Maio de 1808* de Goya conseguem, porém, aderir ao texto comprazendo-se na familiaridade do discurso das personagens – «Eu ponho-me mas é na alheta» (ibidem:106); «E se uma estrela cadente viesse marrar connosco?» (ibidem:113); na linguagem pouco polida da rua – «Está a mangar com a tropa, ou o camandro?» (ibidem:28); «não é que eu seja um sentimental, mas se este tipo me bate na Dores leva um tiro nos cornos» (idem:42); nas expressões populares «a dentola ao léu» (ibidem:22); «ia ferrado no galho» (idem:102); e até nos regionalismos e na tentativa de reproduzir foneticamente as falas das personagens – «O mê coronel tem água avonde? (...) Nã, nã serve, mas se f’zer um arranjo com os bomberos eles enchem-lhe a piscina. Pagantibus, claro» (ibidem:65); e certamente sorrirá perante o zelo do narrador quando este refere:

«Mas porque é que eu estou a mentir? Que impulso entranhado me faz desviar da verdade dos factos e optar por uma elevação de linguagem algo aristotélica, embelezada, mas totalmente incompatível com a opaca e endurecida realidade que há? O que o homem disse não foi ‘trá-lo’, de acordo com a gramática, mas ‘trázio’ de acordo com os seus hábitos.» (ibidem:54)

Na tentativa de reforçar o carácter verosímil dos episódios narrados, o autor insere na obra uma vasta lista daquilo que Carlos Reis (1990) define como ‘objectos migrantes’, ou seja, as referências a entidades com existência real, sejam pessoas – «um livro adocicado do senhor Paulo Coelho»; «*O Bobo* de Alexandre Herculano»; locais – «para os lados de Vila de Frades; na taberna dum lugarejo perto de Pias»; «cadeiras e

mesas adquiridas no Kit-Market»; «e rumou a Portel»; «Era na Avenida da Liberdade (...) e acabámos a beber uns piratas nos Restauradores, e provar umas jeropigas na rua Barro Queirós»; ou objectos – «Liam às vezes o Público e o Diário de Notícias»; «uma das mãos no guiador, a outra no Nokia»; «uma carrinha Renault Quatro»; num rol de exemplos que seria redundante continuar a enumerar.

Para que o «efeito do real» seja eficazmente conseguido, o romancista tipifica os comportamentos, as atitudes e os valores da sociedade coeva na figura das personagens, de forma a estabelecer, novamente, um quadro de referências que suportem a leitura, não só do que se conta, mas também do modo como se conta e da intenção desse contar.

Sendo a motivação fundadora deste como que improviso textual ao jeito de uma fantasia, a revelação das agruras do ofício da escrita bem como o dar conta das múltiplas camadas que compõem o texto, justifica-se então a concomitância dos registos popular e coloquial com o registo erudito. Desta convivência resulta um texto que aparentemente ameniza ou atenua as diferenças culturais dos leitores empíricos. O narrador/ autor de *Fantasia* viabiliza pela escrita e seus materiais uma espécie de tréguas no debate entre leitores ‘cultos’ e leitores ‘ingénuos’. Porque a obra se deseja coerente com a dificuldade da sua materialização, e porque esta se constitui como processo permeável a diversas influências, o texto terá de ser a amálgama de todas elas, para que os interlocutores possam reconhecer ecos das suas experiências enquanto leitores. Atesta-se a obra como espaço que todos podem frequentar e faz-se jus a uma das epígrafes seleccionada para outra obra de Mário de Carvalho, que descerra *Era Bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto* com o seguinte excerto do «Orto do Esposo»:

«Lea por este livro o estudioso e achará com que se deleite, lea o enfadado e achará com que se demova, lea o simplis e achará com que se entenda, lea o triste e achará com que se alegre».

A pretensão do criador desta como doutras fantasias é que, desde o ‘estudioso’ ao ‘simplis’, todos se detenham nas palavras e adiram às suas artimanhas, porque afinal e como constata uma das personagens de *Fantasia* «as palavras comunicam umas com as outras» (Carvalho, 2004a:93). Para tal é necessário recorrer a vários expedientes, mas um texto paródico que, como já se observou, sobrevive da intimidade que o leitor consegue estabelecer com ele, implica a sedução constante do primeiro. Assim, o autor

tenta construir com o leitor uma teia de afinidades expressa na obra pela primeira pessoa do plural, num ‘nós’ inclusivo, conivente, cúmplice: «e fomos atraídos pelas vozes dos coronéis (...) mas que é o tempo para nós, viajantes do vocabulário, da semântica e da real fantasia?» (ibidem:19).

Para além das ‘piscadelas de olho’, das insinuações, das ‘charadices’ que nos insuflam o ego de leitores competentes, há também no próprio texto, e para que não subsista qualquer dúvida, a inscrição da personagem que nos cabe no jogo da comunicação literária. Este ‘nós’ conquista-nos definitivamente para a esteira da narrativa, como se fôssemos os parceiros insuspeitos e fiáveis do mentor da fantasia. A provável arrogância do ‘eu’ manipulador da narração, quer enquanto contador, quer enquanto seu criador, a tal figura doutoral do narrador/ autor é atenuada com este ‘nós’ arrebatador de toda a solidariedade dos leitores. Sobretudo, quando tenta irmanar-se ao leitor, fazendo-o crer que partilham o mesmo lugar privilegiado quanto à ciência diegética: «entregou um papel aos homens que lhe ligaram tanto como o leitor e eu» (ibidem:20). O tempo e o espaço liquefazem-se, forçam-se linhas espaço-temporais, num simulacro de simultaneidade entre o leitor e o ‘eu’ narrador/ autor que se sabe impossível. No entanto, é este misto de rivalidade e complementaridade que sugere ao leitor a sensação de ser ele quem constrói parcialmente a obra, pois cabe-lhe desvendar os significados. Exige-se ao leitor o esforço de resistir às dificuldades que o texto apresenta, mas só assim este garante a adesão do leitor, pois é como Iser refere, se assim não for o «texto sentencia à partida o deus desinteresse»⁷¹.

A encenação do plural – autor e leitor – co-autores do texto, cúmplices na sua construção, é tanto mais conseguida quanto mais formas de identificação forem estabelecidas pelo par. Em *Fantasia*, uma outra dessas formas consiste em colocar as personagens numa situação de vulnerabilidade, de modo a poderem ser observadas por ambos, numa posição de confortável distanciamento que possibilite a consolidação da empatia que o narrador procura suscitar no leitor. Como, por exemplo, quando, depois de pôr o leitor ao corrente do pensamento da personagem – Emanuel, o escaquista – que se detinha precisamente num lance de xadrez de Philidor, e de simular que é a personagem a elucubrar sobre o assunto, estabelecendo comparações eruditas com a

⁷¹ (apud Ferraz, 1987:87).

noção de sublime de Longinus e o seu «raio que arrasa tudo em seu redor», acaba por admitir serem suas tais elucubrações:

«Assim pensaria, mais ou menos o jovem Emanuel Elói, ao considerar o mate de Philidor, se alguma vez tivesse ouvido falar de Longinus, do pseudo-Longinus e de Tom Jones». (Carvalho, 2004a:98)

O narrador substitui a personagem na sua fraqueza intelectual, dando mais erudição e conteúdo àquele que seria um pensamento simples de um jovem comum, cujo passatempo é jogar xadrez, e que confrontado com a sua ignorância sobre Philidor e constrangido depois desta intervenção do narrador, «De qualquer forma prometeu a si próprio uma pesquisa sobre o músico, escaquista». (ibidem:idem)

A denúncia das fragilidades das personagens e a sua substituição serve dois propósitos do narrador/autor: primeiro, e porque abre espaço para a emergência do ‘eu’ autoral, veicular, em registo confessional, as expressões do seu sentir – «E a Igreja, que fez a Igreja, hem? – Ambos os coronéis procuraram em volta, desgostosos por não haver ali nenhum representante da Igreja, capaz de explicar-se. E aqui acudo-lhes eu: (...)» (ibidem:147), e a página seguinte é sua, instigando acusatoriamente a Igreja a responder acerca das suas responsabilidades sociais; e, segundo, simular a protecção dos seus ‘jogadores’, não só ‘acudindo-lhes’, como defendendo-os – «até que eu possa alegar o seguinte em defesa dos coronéis», (ibidem:20) e, assim, por via da ironia, estender, mais uma vez, a mão ao leitor, comprazendo-se ambos na vitimação das personagens. São as próprias a declararem o seu desconforto, a exporem o sentimento de ridículo que as assola por se saberem alvo do olhar ‘predador’ da dupla narrador/ leitor:

«Bom, sendo assim, se calhar não valia a pena eu ter-me esforçado tanto, em meter as cunhas que meti, feito as figuras que fiz (...) para te vir interceptar, graças à intervenção já não sei bem de quem.» (ibidem:160)

A humilhação a que estão sujeitas incita-as a manifestarem alguma antipatia pela figura que as expõe e manipula:

«-Não me perguntas o que vou fazer a Beja?
-Acho que não devo, meu tio. Fui ensinado a só usar da palavra quando os mais velhos me interpelarem. De resto, não tenho nenhuma boa razão para fazer o jeito ao narrador.» (ibidem:161)⁷²

⁷² (sublinhado meu)

O narrador motivado pela necessidade de ‘trazer a si’ o leitor, entra, então, em diálogo directo com as personagens. Cedendo-lhes espaço e ‘tempo de antena’, isola-as, expondo-as aos olhos do leitor que, testemunhando em primeira mão e em simultâneo com o narrador as reacções daquelas, é momentaneamente levado a acreditar na isenção deste e na imparcialidade das suas considerações, pois nada é predeterminado. Enredo e discurso seguem em paralelo, sob a supervisão do leitor, pelo que este só pode corroborar a posição do narrador e automaticamente ser ele próprio co-responsável pelo seu registo.

No entanto, mais do que dissecar as personagens para suposto deleite do leitor, o narrador/autor surpreende-o com um inesperado afastamento e consequente enfraquecimento do elo que os une. As entrevistas do narrador às personagens reforçam, sobretudo, e muito peculiarmente, o poder supremo da figura autoral, pois só uma entidade dotada de total liberdade de movimentos e da fatal onisciência narrativa pode convidar as personagens a instalarem-se – «Sim sim, Maria José, pode ficar aí de pé ou sentar-se, como preferir. (...) Quer tomar alguma coisa?»; ou esclarecê-las – “Não ouviu? Não foi o meu Amílcar que chamou? Esteja descansada, ninguém chamou. Podemos falar do seu filho Nelson. (...) – Sabe dele? Sabe do meu Nelson? Sei, anda por aí (...)»; e, até, responsabilizá-las pelo seu maior ou menor apagamento na história:

«Mais alguma coisa que queira dizer? Algum comentário? Pense, pense à vontade...

- Não, não me ocorre nada.

Não vai depois recriminar-me por lhe ter dado pouca atenção? Veja lá...

-Não, não, está bem assim...

Pronto, obrigado, Maria José, é tudo» (ibidem:175-178)

Se há diálogo onde o narrador/autor de *Fantasia* mais se arrogue o senhor todo-poderoso da narrativa, o ‘caviloso homem do poder’, é aquele que o confronta com a personagem feminina mais rebelde – Maria das Dores. A insubmissão da personagem desencadeia uma espécie de ‘desejo de vingança’, que leva o narrador a ameaçá-la:

«- O tanas. Mas porque é que havia de falar a sério consigo? Devo-lhe alguma coisa? (...)

Nem sequer é obrigada a estar aqui. Veio porque quis.

-Posso ir-me embora?

Com certeza, por que é. Até não é impossível que aconteça outra coisa.

Imagine que a suprimo da história (...)» (ibidem:183)

Na senda da desvalorização dos demais agentes da narrativa, o narrador/autor chega a ‘desiludir’ o leitor quanto à pressuposta espontaneidade dos enlaces narrados e a consciencializá-lo da sua impotência face às decisões que toma – «Posso sempre voltar ao princípio e prescindir da Maria das Dores. Faço o Bernardes viúvo (...)» (ibidem)⁷³

Numa gradação deste espírito belicoso, o narrador ameaça a personagem – «E duvido muito de que outro autor se interesse por si», atingindo a tensão entre ambos o seu clímax quando o autor tem de frisar que, de facto, e para todos os efeitos, ele detém conhecimento absoluto de tudo o que concerne às suas personagens e que se lhes devassa a intimidade, se as ‘incomoda’ é tão somente porque há quem as desconheça, quem, ao invés dele, precise de suspeitar, adivinhar, ler nas entrelinhas, ou seja, os leitores:

«Equívoco, Maria das Dores. Eu não estou aqui para adivinhar. Eu sei. Não ganha nada em desafiar-me.
-Então que perguntas são essas?
Pensei que poderia ser importante para outros interessados, que não sabem nada de si.» (ibidem:184)

Por momentos, o narrador/autor ‘esquece-se’ do pacto estabelecido com os leitores que pretensiosamente considera ‘interessados’ e revoga o seu estatuto de entidade com privilégios porque dominarão os pormenores que lhes permitem entender os apartes, as ironias e demais subtilezas acerca da construção do romance e da contextualização das personagens. Agora, o leitor já não é o ‘tu’ companheiro e da confiança do ‘eu’ que narra, outrora fundidos num ‘nós’cúmplice, mas um distante e indistinto elemento do grupo dos “outros”. Assim, o narrador/autor consegue também a solidariedade para com as personagens, que não se intimidam e levantam a suspeição da crítica, leia-se do público:

«Acha que em algum momento deste livro a subestimei, ou descriminei, em função do sexo, por exemplo? De que é que está a rir?
- Olhe, meu filho, a mim não me faz o ninho atrás da orelha. Você está com má consciência e quer aproveitar-se de mim como passa-culpas (...) Agora está a dar-me tempo de antena a ver se se desresponsabiliza. Eu não jogo nesse tabuleiro» (ibidem:186)

Uma vez que a pertinácia da personagem incomoda porque revela aquela faceta mais perversa do autor e que só ficcionalmente pode dissimular, não é incentivada a

⁷³ (sublinhados meus)

partilhar qualquer outra reflexão, como acontecera com Maria José, antes, porém, é instada a sair de cena:

«Adeus, Maria das Dores. Porte-se bem. Pode sair por onde entender, pela sombra, pelo escuro, tanto dá... Ah, mais alguma coisa? Seja breve. (...)
Adeus.
- Isto fica assim?
Obrigado, Maria das Dores.» (ibidem:187)

Porque todo o jogo obedece a uma estratégia, ou a um conjunto delas, e o literário não é exceção, também este aparente desvelamento da prepotência da figura ‘autor’ não é senão mais uma forma de que este se socorre para reforçar um outro aspecto do seu registo, com o propósito de vincar uma marca própria, uma característica do seu discurso: a recorrente autotextualidade.

Perante o diálogo supra transcrito, o leitor como que suspende a leitura de *Fantasia* para retomar a leitura de um texto anterior que esta prolonga, ainda que vinte anos depois, mas como retoricamente questiona o autor “que é o tempo para nós, viajantes do vocabulário, da semântica e da real fantasia?”

Compare-se a entrevista anterior com este momento de *Casos dos Becos das Sardinheiras*:

« – (...) sabem o que é que eu ganho com isto, sabem? Pois bem, vão chamar-me um escritor menor , vão-me acusar de estar para aqui a fazer literatura de miuçallo, de facilidade, de pechisbeque (...) Estou farto deste populismo-fantástico-humorístico-coiso...
- O amigo (...) recusa-se mesmo a contar mais histórias cá do pessoal? (...)
- Não posso continuar assim a aviltar a literatura por vossa causa (...) tenho que escrever sobre coisas soturnas, sinistras. Tenho de falar de Tebas...
-Então temos muita pena, mas vamos procurar outro escritor. Um daqueles que não se importa que lhe chamem escritor menor.
«Pois vão pela sombra que o sol pica», pensei eu (...) Levantei-me e pus fim à conversação.» (Carvalho, 2004b:85-86)

Assiste-se, volvidas duas décadas, a uma espécie de ‘ajuste de contas’ entre autor e personagens. Por um lado, Maria das Dores e Maria José vingam os seus ‘colegas de ofício’ do Beco das Sardinheiras, visto serem elas as visitadas pelo autor, ter sido este a convidá-las e não o inverso como está descrito no epílogo de *Casos*⁷⁴, por outro lado o autor não permite às personagens que estas o ameacem com a possibilidade de irem procurar outro autor, sendo o próprio a usar esse argumento agora. Pese embora

⁷⁴ «Uma ocasião, estava eu sozinho em casa (...) e tocam-me à porta. Era uma embaixada. A meio do patamar o Zeca da Carris e o Chico Estivador seguravam a carreta do Zé Metade.» (ibidem:83)

as diferenças identificáveis, o vínculo intertextual (ou autotextual) que liga os dois textos corrobora o propósito já assinalado no capítulo anterior, de que a autotextualidade é também uma forma de ‘chamar de lado’ o leitor, de exercer um fascínio maior porquanto o desafia para o desenredar dos nós inter e autotextuais, ou seja, para a compreensão do texto.

Sendo *Fantasia* uma parodia aos ‘clichés’ do romance auto-referencial, a participação do leitor é manipulada pela sua frequente interpelação, quer quando convocado como duplo do autor e agregado a este pelo elo que a cumplicidade do ‘nós’ implica, quer quando amalgamado a esse grupo constituído pelos ‘outros’.

Este e os demais procedimentos da construção do romance metaficcional concorrem para que a obra – esta *fantasia* – se insurja contra o carácter ilusório da arte. Ao autor contemporâneo interessa, já se frisou, revelar ao leitor a essência do acto criativo e, ao contrário do que sucedeu em períodos anteriores da cronologia literária, lembrar-lhe «que tem à frente uma operação conduzida com meios linguísticos, uma ficção estudada com vista a uma estratégia dos efeitos» (Calvino, 2003:383). Tendo sido este propósito – confirmar que *Fantasia* é o resultado de uma «ficção estudada» – o mote para um capítulo dedicado ao ‘pacto de leitura’ e às cláusulas a que obriga.

A concretização de um texto literário comprometido com a *fantasia* e logo, por imperativo contraste, com a verosimilhança; com a paródia e necessariamente com a intertextualidade; também com a sátira, e reivindicativo do estatuto de metaficção depende, efectivamente, da extensão da ‘biblioteca’ do leitor, a quem o autor terá que seduzir, ‘chamar a si’, para que num simulacro de parceria se feche o circuito comunicativo literário que tal texto pressupõe. Esse jogo de sedução implica dissimular a alteridade autor/ leitor; possibilitar diferentes graus de profundidade da leitura pela fusão de soluções estilísticas eruditas com outras mais ‘populares’; estabelecer um diálogo entre o narrador/ autor e as personagens, algumas das quais em circulação pelas diferentes obras do escritor, denunciando claramente a «artesanía da escrita». Pelo pacto de leitura sublinha-se a implicação mútua de quem escreve e de quem lê, reconhece-se que há sempre um «projecto de público» no projecto de escrita e sem o público, mesmo que sejam só dois mil leitores, como ironicamente o autor menciona, a escrita literária perde o sentido, porque a sua essência é comunicativa.

Capítulo IV- O exercício do humor em *Fantasia*

IV- O exercício do humor em *Fantasia*

4.1 O ‘populismo-fantástico-humorístico-coiso’ ou a Ironia e o Humor como evidência do ‘piscar de olhos’ do autor

«Ironia e Paródia tornam-se os meios mais importantes de criar novos níveis de sentido e ilusão» (Hutcheon, 1989:46)

Um dos conceitos mais evocados ao longo da presente dissertação é inequivocamente o da ironia. Inúmeras vezes os registos do narrador de *Fantasia* foram considerados irónicos, e se estabeleceu uma correlação entre aquela figura de retórica e a paródia, a que não é alheio o facto de se reconhecer a ambas um carácter dúplice e, conseqüentemente, gerador de ambiguidade. Funcionando uma a nível semântico e outra a nível textual, ambas implicam a sobreposição de contextos, logo colocam sérias exigências à interpretação. Daí que as diferentes perspectivas sobre as mesmas sejam unânimes quanto à sua natureza eminentemente comunicativa.

Hamon, por exemplo, sugere que a complexidade da comunicação irónica simboliza a complexidade da literatura em geral, primeiro porque instaura uma cooperação dinâmica com o leitor, tendo este que reunir os sinais, encontrar os sentidos possíveis, notar os subentendidos, reconstituir os ‘contrários’, naquilo que é a essência do acto literário. Segundo, porque a distância crítica e os desdobramentos⁷⁵ que a ironia permite constituem igualmente uma parte essencial da literatura como modo de comunicação particular e diferida.

O reconhecimento da ironia implica um exercício idêntico ao da intertextualidade, pois ambas requerem a identificação de ecos. Na senda das vozes e

⁷⁵ «dédoublment de l'écrivain qui est, au moment de l'écriture, en même temps, son premier lecteur (...); dédoublment du lecteur partagé entre la croyance à ce que dit le texte («l'effet de réel») et la volonté de n'être pas dupe de ses fictions, entre le désir d'y reconnaître des choses qu'il connaît déjà et le désir d'être surpris par l'inédit et le nouveau.» (1996: 41) Trad.: «desdobramento do escritor que é, no momento da escrita, o seu primeiro leitor (...) desdobramento do leitor dividido entre a crença naquilo que diz o texto («o efeito do real») e a vontade de não ser enganado pelas suas ficções, entre o desejo de reconhecer as coisas que já conhece e o desejo de ser surpreendido pelo inédito e o novo.»

dos sentidos ‘originais’ o leitor terá que percorrer o caminho que o autor traçou, na medida e pelos meios também por ele previstos, sendo o da ironia o mais sedutor, dado que o seu uso expressa a confiança na capacidade do receptor da ironia em identificá-la, desconstruí-la e regozijar-se pela generosidade de que a sua recepção foi alvo.

Pode atribuir-se à ironia, tal como se fez relativamente à paródia, um carácter elitista, já que estabelece um vínculo intelectual entre os dois ironistas: o autor da ironia e o decodificador que reconhece o efeito irónico pelo que, através da ironia, se instaura uma empatia que, mais uma vez, prende o leitor ao texto, consequentemente, o aproxima ou irmana ao autor, numa espécie de dança, metáfora que devemos a Booth: «Total strangers, we had just performed na intricate intellectual dance together, and we knew that we were somehow akin» (1974: 31)⁷⁶.

A partir do momento em que o leitor identifica uma voz irónica no texto, há-de vigiá-la, persegui-la, interessar-se por ela. Esta torna-se a voz do texto, assimilada à voz do autor, persuadindo assim o leitor a crer que ele é de facto o homem que fala no texto. A construção deste ‘*implied author*’ irónico deve-se também à interferência do conhecimento de outras obras do autor, onde detectámos o registo irónico. Se o autor nos conceder diversas ironias, se o uso da ironia for o denominador comum das suas obras, damos por nós instantaneamente na senda dessa voz.

Sublinhe-se neste ponto a importância da ‘memória’ na interpretação dos textos e, particularmente, de obras do mesmo autor. O facto dessa memória interferir na recepção de uma determinada passagem como irónica é a evidência de que “não podemos esquecer o que já sabemos” (Lopes, 2002:51). Pelo que, embora o texto deva ser, tal como Booth advoga, o juiz das nossas opções críticas, estas estão sujeitas à influência de elementos extratextuais, como argumenta Stanley Fish:

«Para Booth, a grande questão é «como é que podemos saber sem dúvida se uma obra é ou não irónica?». A minha resposta é que sabemos sempre, mas aquilo que sabemos, por assentar numa estrutura de assunções e crenças (que produzem simultaneamente sentidos literais e irónicos), encontra-se sujeito ao confronto e à revisão, sendo que o resultado disto é que continuamos sempre a saber, muito embora aquilo que ficamos a saber seja já uma coisa diferente.»⁷⁷

⁷⁶ Trad.: «Estranhos totais, tínhamos acabado de exhibir uma intrincada dança intelectual, e sabíamos que éramos de alguma forma afins.»

⁷⁷ (*Apud* Lopes, *ibidem*: *idem*)

O início de *Fantasia* não se poderá considerar propriamente irónico, mas o discurso hiperbólico⁷⁸ que introduz o leitor na esfera ou num dos *topoi* do romance é suficiente para o deixar em estado de vigília e a ‘conjectura’ que inevitavelmente fará sobre o texto incluirá uma leve suspeita de que o narrador aturdido e ‘chocado’ pelo ‘falatório’ é contrário à tagarelice que “assola o país”, logo há uma voz dissonante a ter em conta daqui em diante. Gradualmente, a suspeita de que estamos perante uma voz sub-repticiamente discordante do que se regista à superfície é confirmada pelas tiradas mordazes e oblíquas:

«o país pereceria num sufoco, aflito de rouquidões, atafalhado de vocábulos (...) Havemos de conhecer um certo coronel Bernardes que compartilha este opinião, tanto que é capaz de passar quatro ou cinco horas a desenvolvê-la, a bater-se por ela e a propor medidas práticas» (Carvalho, 2004a:13)

Instaurada e instalada no discurso, a ironia desafia-nos a um jogo interpretativo que já não tem por finalidade escolher de duas possíveis interpretações qual a mais genuína ou fiel ao ‘espírito’ do autor, porque o nosso prazer advém da consciência dessa duplicidade, da «trickiness of the process» (Booth, 1974: 128). É a ‘manha’, a astúcia que o processo irónico envolve que nos estimula, mais do que o descortinar da ‘verdadeira’ intenção do ironista. A identificação dos usos irónicos é um teste às nossas fraquezas, sobretudo ao nosso orgulho, à vaidade intelectual:

«our pride is more engaged in being right about irony than about many matters that might seem more important – being logical or consistent, for example. If I am wrong about irony, I am wrong at deeper levels than I like to have exposed. » (Booth, 1974:44)⁷⁹

É este filão da crença na partilha dos ‘segredos’ encapotados que a obra eventualmente encerrará que o autor procura explorar. Pelo registo irónico, a distância entre autor e leitor diminui, já não são mais os “total strangers” confrontados inicialmente pela escrita e pela leitura, em relativo antagonismo, mas antes os parceiros da dança que o jogo irónica convoca, tanto mais próximos e cúmplices quanto mais subtil for a ironia. Quando o autor é demasiado explícito no uso da ironia, o papel

⁷⁸ «Assola o país uma pulsão coloquial que põe toda a gente em estado frenético de tagarelice, numa multiplicação ansiosa de duos, trios, ensembles, coros (...) fala-se, fala-se, fala-se ... o país fala, fala, desunha-se a falar» (Carvalho, 2004a: 11)

⁷⁹ Trad.: «o nosso orgulho está mais empenhado em estar certo acerca da ironia do que acerca de muitos outros aspectos que serão mais importantes – ser lógico ou coerente, por exemplo. Se estou errado quanto à ironia, estou errado ao um nível mais profundo do que aquele que gostaria de ter evidenciado»

interventivo do leitor diminui e a sua ‘comoção’ enfraquece, pois o acto de fala incita se for performativo: «do something for or with me»⁸⁰ (ibidem: 206). Quanto mais escondidos e subtis forem as ‘piscadelas de olho’ e as ‘charadices’ manipuladas pelo autor, mais este conquista o leitor, porque ao fazê-lo como que lhe confere a «kind of wisdom»⁸¹ (ibidem:28), fazendo-o sentir-se o mais perspicaz dos leitores «for seeing so much in so little»⁸² (ibidem: 206). Desta forma, o leitor desempenha mais rigorosamente o papel do receptor idealizado pelo autor da fantasia metaficcional, que pretende, sobretudo, ironizar sobre a essência desta – a ficcionalidade.

Quando num ponto anterior desta dissertação (p.73) se mencionou a utilização do pronome pessoal ‘nós’ como estratégia de persuasão do leitor para aderir à *fantasia* e descortinar as intenções da obra, implicitamente, aludiu-se já ao carácter irónico de tal estratégia: evidenciá-la como cliché dos romances auto-referenciais.

A inscrição na ficção, no próprio texto de um ‘nós’, como vimos ambíguo, ora amistoso, quase bajulador, ora desfeito, pulverizado pela arrogância da voz autoral, concorre para a sua desmistificação, ao ponto de extinguir qualquer esperança do leitor em ser um comparsa do autor, uma espécie de ‘alma gémea’, que o secunde na atribuição da ironia, que o siga nos seus devaneios inter e autotextuais. O uso da ironia é a evidência máxima de que os autores impõem regras e que a interpretação dos enunciados não é alheia a uma intenção autoral, não tendo por isso o intérprete plena liberdade interpretativa: «whether we like it or not, they [the authors] determine, through the literary forms they created, both where we begin and where we stop»⁸³ (ibidem: 134).

Para quê, então, todo esse esforço de sedução, mais subtil e rasteira quando ironicamente camuflada, se ao autor metaficcional interessa sobretudo denunciá-lo? No caso de *Fantasia* sugere-se que tal esforço dimana de uma prerrogativa do seu autor: «Essas coisas, num texto, não se dizem. Mostram-se!» Parece fazer questão na coerência entre as dificuldades referidas pelo narrador/ autor na construção do romance e a materialização do mesmo, ou seja, não basta ao narrador referenciar, aludir, ilustrar

⁸⁰ Trad.: «faz algo para mim ou comigo»

⁸¹ Trad.: «espécie de sabedoria»

⁸² Trad.: «por ver tanto em tão pouco»

⁸³ Trad.: «Quer gostemos quer não, eles [os autores] determinam, através das formas literárias que criam, onde começamos e onde acabamos»

os constrangimentos da criação literária, mas tem também o autor de as sofrer, de as experimentar enquanto cria a obra/ manifesto desse sofrimento.

Narrador e autor fundem-se na obra numa só figura, cuja ambiguidade despoleta a ironia, que quebra a verosimilhança ao interpelar o leitor/ narratário também ele ambíguo, porque agregado pelo ‘nós’ à figura do narrador/ autor. Instaure-se assim uma nova verosimilhança que se funda na autoridade do narrador/ autor, a figura dominante do universo romanesco. É todo um jogo irónico da crítica da literatura à literatura, onde se problematiza a relação da ficção com a realidade, resultando numa auto-ironia, já que o narrador/ autor a si mesmo se expõe, a si mesmo se critica e de si mesmo se apieda ou ri, acabando irremediavelmente por arrastar o leitor/ narratário nessa amálgama de ficção e realidade, como bem ilustra Ferraz⁸⁴.

A premente necessidade de comover o leitor, de o ‘chamar a si’, de o cativar tem a sua génese no facto do leitor ser o tal ‘companheiro idealizado’ que permite ao ‘eu’ autoral, enunciador do discurso, reconhecer-se como sujeito, confundindo-se assim existência empírica com existência ficcional, paradoxo que a ironia expressa, «ironia da própria literatura, que vive precisamente daquilo que não é – vida» (Ferraz, 1987: 153)

A ironia em *Fantasia* tenta o equilíbrio de forças entre autor e leitor, como anteriormente se frisou, equilíbrio instável porque o ‘princípio da paridade’⁸⁵, só literariamente se pode crer e só ficcionalmente se pode regular, pois o discurso do narrador/ autor metaficcional é para si orientado, a si mesmo dirigido. Daí que a paródia redunde, por força da ironia, no burlesco, já que o seu alvo é o próprio sujeito enunciador do texto.

Nova questão se impõe: porque ri o sujeito enunciador de si mesmo? Que impulso o leva a expor-se, a oferecer-se como alvo da auto-crítica? Segundo G. Minois «Depois de tudo dessacralizado, o homem já só tem uma coisa em que pode crer: a sua individualidade. E o riso, que se alimenta do sagrado troçando dele, tem doravante o Eu como alvo privilegiado» (2007: 655). Um ‘eu’ que em *Fantasia* surge agregado ao ‘nós’ intimista, aparentemente marginal ao foco do comentário oblíquo, funcionando, assim, como ‘bóia’, como uma espécie de factor de segurança para o leitor, que não tem

⁸⁴ «Se o narratário complementa o autor/ narrador, se forçosamente é convidado a simpatizar com o seu ponto de vista irónico, então também ele, enquanto leitor implícito, é amalgamado na mesma indistincção literatura/ vida e os seus sentimentos são expressos na ficção como se fossem vida, de tal modo que nos parece que é a vida que é imaginosa, fictícia» (Ferraz, ibidem: 143)

⁸⁵ *Apud* Ferraz, que em nota explicativa atribui a autoria do termo a J. Puillon em *Temps et Romam*.

porque desconfiar do autor, que nunca o trairia, como as provas dessa ligação ‘fraterna’ evidenciam. O autor não tinha porque convencer o leitor de algo em que não acredita, só para o arrastar, só para o seduzir.

Outros talvez não, mas o autor metaficcional fá-lo-ia, porque a sua motivação para a criação literária advém da necessidade ou da vontade de desnudar, denunciar o processo criativo, como outras vezes se mencionou.

A cumplicidade, já se constatou, é fictícia, é uma fraude, um logro, que só ficcionalmente existe e só como tal se pode aceitar e crer. Mas esta pulsão gregária, este aparente aniquilamento da individualidade que o ‘nós’ supõe, decorre também desse medir o pulso à sociedade a que o satirista humorado procede.

4.2 O riso como ruído ou a função do humor

«E a tagarelice é o meio de aturimento mais à mão» (Carvalho, 2004a:11)

A sociedade actual entende a individualidade como uma feição negativa da natureza humana, e o ego como a fonte de todos os males, daí que incentive o humor que o põe a descoberto, que explora as suas fragilidades num processo de auto-escárnio e, assim, de «auto-regulação do individualismo, última ameaça à coesão social» (Yonnet)⁸⁶. Refere ainda este autor que a mundialização e a globalização são as vias para amputar o indivíduo daquilo que o demarca dos demais – a sua unicidade. Em rigor, já pouco pode cada um de nós fazer sozinho, estimulados que somos para a dinâmica de grupo, para estabelecer parcerias ou os tais “duos, trios, *ensembles*, coros” que o narrador de *Fantasia* menciona.

Observa-se uma espécie de obsessão pelo múltiplo, pelo espírito gregário, pela inclusão no(s) grupo(s), pela partilha de tudo e nada com que se espera ‘comover’ o outro. Comunicar tornou-se um ‘jogo’ obrigatório da sociedade contemporânea, ao ponto de se tornar global, de se espalhar «desde os píncaros de Castro Laboreiro ao Ilhéu do Monchique fervem rumores, conversas, vozeios, brados» (Carvalho, 2004a:11)

Esta pulsão para a comunicação, este “afã elucotório” surpreende, contamina todo um país, propagando-se pelos «Telefones móveis! Soturna apoquentação! Um país tagarela tem, de um momento para o outro, dez milhões de ícolas a querer saber onde é que os outros param, e a transmitir pensamentos à distância» (ibidem:13)

O narrador adverte mesmo, em tom satírico como é seu apanágio e propósito, que apesar desta prolixidade o «país não tem nada a dizer, a ensinar, a comunicar. O país quer é aturdir-se. E a tagarelice é o meio de aturimento mais à mão» (ibidem:11)

O senso comum encontra no riso o ‘melhor remédio’ para os acasos da vida, mesmo para aqueles que supostamente exigem uma certa gravidade. O riso eclode nos mais diversos contextos e pelas mais variadas razões, e nem sempre o que despoleta o riso num momento é hilariante noutro. Poder-se-ia também estabelecer uma tipologia do riso, sabendo-se que este pode ser trocista, irónico, contido, ‘casquinado’ (e muito ao jeito do romancista de *Fantasia*), aberto e sonoro, enfim, declinado em sucessivas

⁸⁶ (*apud* Minois, 2007:656)

gradações. Porém, interessa ao ‘riso’ de *Fantasia* saber-se contagiante – «Aqueles risadas tão contagiosas e a galhofa generalizou-se e prolongou-se (...) e fez alegrar ares, ervas e ramagens» (ibidem:190), e, sobretudo, ‘crítico’ como só poderia sê-lo quando desencadeado pela voz de um satirista. Contagiantes porque, como anteriormente já se referiu, o riso é uma eficaz estratégia na conquista da “benevolência” do leitor para com a figura autor e a sua intenção, na medida em que permite o distanciamento ou, como constata Bergson, «se deixarmos de parte, na pessoa humana, o que interessa à nossa sensibilidade e consegue comover-nos, o resto poderá tornar-se cómico» (1991:96)

O riso, a paródia e a ironia equivalem-se respectivamente como processos psicossomáticos, literários e retóricos porquanto funcionem como mecanismos de exclusão/ inclusão. A maior ou menor empatia que estabelecemos com os outros, ou no caso da obra literária, a relação de proximidade entre o autor e o leitor, consolida-se ou fragiliza-se, consoante a regularidade com que este último devolve o sorriso, capta os ecos paródicos ou identifica o uso irónico da palavra.

Esta tríade permite criar aquilo que Booth designa por “*amiable communities*” entre autores e intérpretes, ainda que em referência exclusiva à interpretação da ironia. Extrapolando-se esta noção para o terreno do cómico, poder-se-á corroborar a teoria de que o riso e o humor constroem pontes emocionais ao estabelecerem ligações intelectuais entre as pessoas.

Sucintamente, está encontrada uma das funções do uso do humor e do riso em *Fantasia*: subtrair sorrisos coniventes aos leitores e, mais uma vez, persuadi-los de que integram uma “*amiable community*” estabelecida por elos intelectuais e emocionais indissolúveis.

Uma segunda função prende-se com um aspecto sublinhado no primeiro capítulo quando se considerou o romance à luz do exercício satírico: a constatação dos “despautérios” da sociedade coeva, principalmente no que concerne ao seu anelo de “atordimento”. Esse atordimento pode conseguir-se de diversas formas, mas sendo a tagarelice a que está mais à mão, é por via dela que as personagens e, por associação, a sociedade que estas representam, se alheiam, bestializam e nada comunicam verdadeiramente, porque já ninguém ouve ninguém como o excerto ilustra:

«Seja como for, quando dois faladores se deparam (...) é mais que certo tentarem interromper-se um ao outro. O que arrebatava a palavra (...) parte à desfilada. O outro fita o olhar, rancoroso (...) tenta infiltrar-se (...) minimiza

o adversário, finge que não o ouve (...) Mas quando chega a oportunidade (...) ei-lo que (...) retoma a arenga, com o outro pasmado (...): ‘o que aqui vai de verborreia! O gajo não se cala, hem?’» (ibidem:26)

Evoca-se neste excerto um qualquer debate, mesmo político, a que tenhamos assistido, porque nem as coisas ‘sérias’ e ‘dignas’ dispensam picardias e humores, de tudo se ri, porque a sociedade hodierna perdeu a noção de seriedade. Segundo Minois, no seu estudo sobre a história do riso, e numa contradição aparente, tal perda sentenciava a morte do riso:

«O riso fenece por causa da ausência de seriedade. O que provocava o riso era, em ampla medida, a suposta estupidez dos outros, das suas ideias e dos seus comportamentos, a surpresa criada pelos confrontos culturais. Num mundo em que tudo é respeitável, foi eliminada a componente agressiva do riso, e por isso o riso, desvitalizado, deixou de mostrar os dentes. O riso parece estar em toda a parte, mas já não passa de uma máscara.» (2007:659)

Uma máscara para disfarçar o estado de aturdimento em que a sociedade se ancorou hoje. O riso é mimético, forçado, calculado, porque vivemos na sociedade padronizada, multicultural, tolerante e aparentemente democrática. Logo, também o riso foi pressionado no sentido da sua democratização e nós, sociedade, orientamos a sua prática e uso quotidianos pela noção do ‘socialmente correcto’, ao ponto de termos de ‘representar’ ou ‘fantasiar’ a comédia. Já só pela ficção, pela criação artística podemos rir dos «inúmeros despautérios, frouxas produtividades e más-criações» (Carvalho, 2004a:11). Segundo Lipovestky:

«É com a sociedade humorística que começa verdadeiramente a fase de liquidação do riso (...) A indiferença e a desmotivação das massas, o crescimento do vazio existencial e a gradual extinção do riso são fenómenos paralelos (...) o que devemos reconhecer na atrofia do riso nossa contemporânea é, de facto, algo diferente de uma discrição civilizada: é verdadeiramente a capacidade de rir que se encontra corroída»⁸⁷

Porque social ou civilizadamente coagidos, já não podemos rir ‘de’, quanto muito rimos ‘com’. Novamente o impulso gregário, o espírito comunitário vigente que nos inculca a culpa por rirmos da diferença. Isto porque só aceitamos o desafio de rir, mesmo se do riso literário se tratar, daquilo que se distancia de nós, só quando estamos seguros que não nos reconhecemos nesse outro caricatural que o texto esboça, admitimos o riso e o juízo de valores subjacente.

⁸⁷ (*apud* Minois, ibidem:658)

De modo quase involuntário releva deste prognóstico do perecimento do riso uma outra função do cómico: a tentativa de preencher o vazio existencial de que a citação de Lipovetski dá conta.

Vazio existencial, apatia ou aturdimento poderão entender-se como designações sinonímicas do estado generalizado da sociedade. Há um vazio que não se pode admitir numa sociedade informada, globalizada e dominada por uma avançada tecnologia que eventualmente aproxima tudo e todos. As distâncias encurtaram-se, os eventos ocorridos nos antípodas são transmitidos quase em tempo real, a distância entre as pessoas é medida pelo tempo que a mão demora a aceder ao telemóvel, e temos acesso aos mais ínfimos pormenores da vida de cada um através da teia que os *mass media* e a *Internet* tecem.

Paradoxalmente, os meios que mais nos aproximam são os meios que mais nos afastam: segundo *Fantasia* somos dez milhões de ‘íncolas’ a querer saber uns dos outros, mas à distância, sem confraternização ou convívio verdadeiros. Entendemos o outro não como o interlocutor com quem comunicar, mas como um mero ouvinte. Não desejamos a partilha, a comunhão de saberes, queremos apenas e narcisicamente ouvir-nos a nós próprios, tal como exemplifica o excerto anteriormente transcrito de *Fantasia* sobre o encontro de “dois faladores”.

O falar constante provoca ruído, e o ruído aturde, disfarça o vazio. *Fantasia* é um romance ruidoso, desde as páginas iniciais até ao seu desfecho:

«Mas essa voz logo se sumiu e foi abafada por um clamor que (...) atordoou todos os ouvidos (...) era um rugido (...) em ecos multiplicados (...) e guinchos agudos (...) por conta da algazarra (...) » (Carvalho, 2004:17), ou «o estrampir tonitruante do rebentar dum trovão reboou e estralejou por descampados e montes.» (ibidem:222)

Pelo meio há o «matraqueio da máquina» (ibidem:21); «estridentes humanos (...) do aparelho de rádio» (*idem*); «cães ladram em concerto» (*idem*); automóveis «emitindo em cada recanto rangeres, toques metálicos, gritos e matraqueios» (ibidem: 99); e uma infundável cadência de sons, gritarias e estridências que ecoam no vazio, que perturbam e, momentaneamente, aniquilam o silêncio.

Também esta outra funcionalidade do riso e do humor – quebrar o silêncio, resolver de forma quase instantânea um impasse, ultrapassar um momento difícil – está patente em *Fantasia*:

«O coronel Lencastre, sem querer, tinha tornado a atmosfera ainda mais carregada. Maria das Dores num reflexo de anfitriã (...) puxava pela cabeça para que lhe surgisse a frase mais fútil e descompressora possível. Uma piada. Precisava de uma pilhéria.» (ibidem:133)

Descomprimir, amenizar o acinte, eis a função mais comezinha e vital do humor. O típico ‘*comic relief*’ britânico que não só se aplica nos impasses da vida, como nos da literatura, já que a ambas socorre o humor para evitar o melodramático. Se há feição que rareia em *Fantasia* é a melodramática, porque toda ele está impregnada de comicidade, e dos três tipos com que a classifica Grojnoski⁸⁸: o de “duplo sentido explícito”, consubstanciado nos trocadilhos, jogos de palavras⁸⁹ e nos *qui pro quos*; mais sofisticado o de “duplo sentido implícito” que inclui a sátira, a ironia, a paródia e a caricatura e, finalmente, o de “duplo sentido problemático”, exemplificado pelo humor e o *nonsense* e, por isso, mais próximo da noção contemporânea de comicidade.

Quando se termina a leitura de *Fantasia*, subjaz uma sensação de estranheza, perante um tão inesperado desenlace da diegese: «Nelson Lencastre esmaga o pai renitente contra o peito num amplo, pesado e terno abraço», e descerra-se o pano ao som de um pueril «-‘Papá!’» (Carvalho,2004a:226). Há um lastro de *nonsense*, de *happy ending* familiar descabido, mas ainda assim coerente com o cenário montado – o de uma *fantasia* – e com o riso ‘casquinado’, mas genuíno do seu orquestrador, pois como observa Minois:

«o verdadeiro riso, esse refugia-se no interior de cada um de nós, torna-se um fenómeno de consciência que já só possuem alguns privilegiados e ao qual damos o tão aviltado nome de humor.» (ibidem:659)

⁸⁸ (Apud Minois, ibidem:621)

⁸⁹ «-Coma, coma, quem não presta para comer, não presta para...como é que é o resto?

- Trabalhar»- completou o coronel Lencastre(...)

- O meu pai não dizia «trabalhar», dizia uma coisa qualquer que rimava com «comer» (Carvalho, ibidem:219)

- CONCLUSÃO -

«Revelar um aspecto da obra de um autor significa com frequência ignorar ou deixar na sombra muitos outros.» (J. Hillis Miller)⁹⁰

Serve a epígrafe como sentença lapidar do reconhecimento de que todo o ‘metatexto’ (Genette, 1986:97)⁹¹ produzido nas páginas anteriores resulta da tentativa de distinguir na obra de Mário de Carvalho, particularmente em *Fantasia*, os quatro elementos ancoradouros do processo criativo do autor, e que tal intento redonda forçosamente na omissão de particularidades ou «deixa na sombra» outros aspectos igualmente reveladores. Elementos esses reconhecidos como metaficção, paródia, pacto de leitura e humor, os quais se impuseram pela sua recorrência no texto, sempre o ponto de partida, o fundamento das asserções registadas, segundo a lição de Paul de Man.

No primeiro capítulo analisou-se a influência do título e demais elementos paratextuais na recepção do texto e que suspeitas quanto ao teor do mesmo suscitam, questionando-se, assim, a sua fiabilidade. Porque são ‘artifícios’ da escrita, inauguram, nesta dissertação, o debate sobre aquele que parece ser, cada vez mais, o denominador comum da criação artística contemporânea: a auto-reflexão e a autocrítica. As metaficções actuais rejeitam a ‘pedagogia’ como programa de escrita, colocando no centro deste a preocupação com o discurso, evidenciando, contudo, uma convicção profunda na impossibilidade de serem ‘originais’. A fuga aos temas esgotados e aos procedimentos convencionais faz-se através deste movimento auto-reflexivo de contar a história da criação literária. Sendo tal narrativa, no caso de Mário de Carvalho, submetida, escrupulosamente, à consciência crítica do autor, e da qual nos dá conta, então, pela reflexão auto-referencial, numa ousada e previdente antecipação das vozes que possivelmente se ouvirão contra a sua obra. Admitindo que a linguagem é insuficiente para traduzir as imagens mentais que irrompem na fantasia, o romancista procura evidenciar a dificuldade dessa tradução no texto, instituindo tal embaraço como o tema fundador do seu acto criativo, através do registo paródico.

⁹⁰ (*Apud* Eco: 2004, 39)

⁹¹ «Acrescento ainda, sob o termo que se impõem, de metatextualidade, a relação transtextual que une um comentário ao texto que comenta: todos os críticos literários, desde há séculos, produzem metatexto, sem saber.»

No âmbito do segundo capítulo, procurou-se então averiguar que definição de paródia o romance em causa melhor ilustrava: se a visão tradicionalista que entende a paródia como versão ridicularizadora e supletiva de um texto antecessor, logo parasitária e, por isso, desvalorizada e periférica (o autor é o primeiro a antecipar ironicamente nos seus textos a crítica, auto-intitulando-se «escritor menor», «aviltador da literatura», cuja obra se inspira no «populismo-fantástico-humorístico-coiso»); se um entendimento actualizado, postulador de um alcance menos limitado da paródia, perspectivando-a como modo estético que mescla criação e recriação, *inventio* e crítica.

Enquanto algumas citações emprestadas por *Fantasia*, e corroboradas por outras provenientes de diversas obras de Mário de Carvalho, sinalizam a função lúdica da paródia, porque incidindo ora sobre os ditados populares (cf. p.28), ora sobre os versos para canções também ao gosto popular (cf. p.35), ora sobre os diálogos telenovelísticos (cf. p.40), ou outros afins, os cobre de ridículo, expondo a sua futilidade; outras cunham a capacidade inventiva do romancista, porque toda a reelaboração sobre os materiais usados (e o código linguístico, bem como as convenções literárias são um legado inelutável) é já criação de algo diferente, e a confirmação de que a paródia actual está para lá de uma mera «repetição com diferença», tentando suplantar o subtexto que se encontra na sua génese.

Com efeito, o romance de Mário de Carvalho resulta do diálogo íntimo que estabelece com os textos do passado (e até do futuro, como quando no epílogo de *Casos do Beco das Sardinheiras* anuncia que tem de «falar de Tebas», romance que edita no ano seguinte), diálogo alicerçado no conceito de intertextualidade e, particularmente, na sua derivação em autotextualidade, compondo assim uma teia de conexões e cumplicidades entre as diferentes obras, confundindo, deliberadamente, ficção com dados do mundo empírico. Ao aludir a personagens, cenários ou situações descritas noutras obras suas, concede-lhes maior visibilidade e dá-lhes continuidade, e a sua recorrência garante-lhes contornos cada vez mais familiares, sobretudo quando imbricados com referentes do mundo real, seja por via da toponímia, da contextualização histórica ou da interacção com subtextos relativos a outros códigos artísticos, como o das artes plásticas, do cinema ou da música.

A amálgama destas influências serve o propósito satírico do autor que, por intermédio do registo paródico, perspectivando o ‘hipotexto’, ora como ‘arma’ ora

como ‘alvo’, diagnostica no ‘hipertexto’ as atitudes disfuncionais e repreensíveis dos seus concidadãos, tipificados, caricaturados ou mascarados nas figuras das personagens. Esta *fantasia* de Mário de Carvalho denota o hibridismo dos géneros paródico e satírico, porque visa a crítica, ou mais precisamente um registo ‘para memória futura’, dos «despautérios» da sociedade coeva e das «frouxas produtividades» da literatura e da arte actuais.

Seja para permitir a identificação do alvo da sátira, seja para fazer sobressair a fantasia, o narrador/ autor tem, forçosamente, que operar com o conceito da verosimilhança, que muitas vezes corrompe para recordar ao leitor que está perante um dado ficcional, assente na manipulação dos materiais da escrita, através dos quais divulga, descobre, desnuda os bastidores do processo criativo. Este exige trabalho árduo na senda das palavras exactas e não resulta apenas de um golpe de génio, de uma inspiração, de uma epifania. Ao romancista interessa derruir a crença na criação artística à maneira romântica ou naturalista, espelhando, pela técnica do *myse-en-abîme*, a obra na obra, relevando-a não como produto, mas como processo, expondo a obra como maquete da obra, ou como sintetiza Gusmão (1988:51):

«É como se (...) este romances (...) se assumissem como *poiesis*, ou como *epos*, que dizia a poesia épica, mas também a palavra, a palavra dada, promessa ou oráculo, aviso ou provérbio, verso ou linha.»

O terceiro capítulo é dedicado aos protocolos de leitura e, necessariamente, às relações do texto com o receptor do mesmo e dos trâmites da comunicação literária, logo das ‘intenções’ que uma obra congrega.

Sublinhou-se, a propósito do debate sobre se a abordagem hermenêutica é mais perspicaz à luz da *intentio auctoris, operis ou lectoris*, que o termo dominante que retemos após perscrutarmos a(s) fantasia(s) de Mário de Carvalho é, novamente, o termo ambiguidade. A primeira manifestação encontramos-la no título da obra e na tensão dialéctica que estabelece com a epígrafe, e dissemina-se ao longo do texto, quer pela opção do autor pelo registo parodístico, que tanto pode depreciar como reverenciar, sendo até por definição etimológica dúplice; quer pela miscigenação com a sátira, que tem a sua origem na tensão bipolar de atracção/ repulsa pelo alvo satirizado. Ambiguidade/ duplicidade na reinvenção da figura autor, duplicada pela entidade narrador, inaugurando a obra como espaço pluridiscursivo, em que o desdobramento do

autor estabelece um correlato com o desdobramento do leitor. Este, comprometido pela leitura, é levado a colaborar, a compactuar com o texto, correspondendo, assim, à expectativa do autor na sua «boa vontade cooperante», embora, nesta *fantasia*, não possa assumir o papel que lhe cabe convencionalmente (o de crer no texto como efeito do real), face à interpelação a que o autor constantemente o sujeita para que não se esqueça de que está perante um artifício.

O quarto capítulo contemplou o exercício humorístico de Mário de Carvalho, protagonizado frequentemente pela ironia, em consequência do paralelismo que esta figura de retórica estabelece com o género parodístico, uma vez que ambas implicam a sobreposição de contextos. Ao exigirem um acto interpretativo põem em causa a concretização da comunicação literária, sobretudo no caso da ironia, que obriga a uma escolha entre o sentido explícito e o sentido pretendido mas implícito, escolha essa que o texto nem sempre facilita.

Fantasia permite constatar que a maior ironia reside no facto de quem lê e quem escreve só o conseguir fazer seguindo, inevitavelmente, as regras do jogo ficcional, ou seja, quando as duas entidades – escritor e leitor – partilharem as convenções da literatura, sobretudo, quando esta se debruça sobre si mesma, quando o discurso ficcional está dentro e é sobre o discurso, num estreme acto metafictional.

A aceitação das convenções de uma obra auto-referencial, vocacionada para a paródia-satírica, eivada de ironias e sorrisos mordazes, de piscar-de-olhos sedutores, mas ambíguos, que desafia a nossa (dos leitores) capacidade de conjecturar, inferir e reconstruir o texto a partir do texto, está implícita no momento em que se decide ler uma obra que se apresenta como uma *fantasia*, na qual o autor identifica um dos vícios mais perniciosos da sociedade actual: o ‘falajar’. O romance inicia-se com a denúncia do estado palavroso da ‘nação’, entendido como fórmula de aturdimento, de fuga ao isolamento em que cada ‘concidadão’ vive. Ensimesmados, ‘íncolas’ perdidos num mar imenso de tecnologias prontas a derrubar fronteiras, mas que mais nos isolam e nos frustram o anelo de partilha. Cada um de nós procurando no outro o ouvinte generoso e disponível para ouvir as nossas confissões, as reelaborações das nossas misérias ou alegrias. E na procura desse tempo de antena, arremessamos contra os outros a estridência da nossa voz, disfarçando assim o silêncio, o vazio à nossa volta, na conquista de uma ‘algazarra’ atordoante.

Aturdimento conseguido de diferentes formas: pela música *kitsch*; pelas telenovelas brasileiras; até pelo uso do intelecto, ainda que aplicado em sofríveis teses de mestrado, como aquela que Maria das Dores desenvolve alusiva ao traje feminino; pelo envolvimento em projectos artísticos e culturais duvidosos, como os ‘filmes de acção’ de Tiago e a cena hip-hop de Nelson; pela integração nas fileiras das claques futebolísticas selvagens; pela fuga para um Alentejo bucólico e idílico, mais idealizado do que real; mas, sobretudo, pela tagarelice, pela verborreia, pelo ruído. Ruído que só é abafado pelo gesto simbólico de fechar o livro, após a invocação à Musa para que desça do plano superior que lhe permite incitar ao devaneio, para que suspenda a fonte da fantasia, pois todo o ruído é inútil, dada a insuficiência da linguagem, a inefabilidade do ‘canto’. Fechado o livro voltam, autor e leitor, à página em branco, ao silêncio, à ausência. Silêncio interrompido no momento em que o autor, procurando vencê-lo e, simultaneamente, fazer-se ouvir por cima do ruído, dê cor à página vazia e em nova demanda pela «palavra exacta», pelas «palavras dos desencantos», volte a advertir-nos que devemos entender os romances como tal, como artificiais; porque «procurar moldes da vida real para acontecimentos e personagens é ter em má conta a imaginação do autor» (Carvalho: 2008). De um autor, cujas fantasias evidenciam «o prazer do corpo a corpo com a socialidade e a diversidade da língua nacional (...) e um irreprimível gozo de contar histórias.» (Gusmão, 1988:50)

- BIBLIOGRAFIA ACTIVA-

CARVALHO, Mário de (1996a). **Era Bom que Trocássemos umas Ideias Sobre o Assunto**. 3ª edição. Lisboa: Editorial Caminho.

CARVALHO, Mário de (1996b). **O Grande Livro de Tebas Navio e Mariana**. 2ª edição. Lisboa: Editorial Caminho.

CARVALHO, Mário de (2004a). **Fantasia para Dois Coronéis e uma Piscina**. 3ª edição. Lisboa: Editorial Caminho.

CARVALHO, Mário de (2004b). **Casos do Beco das Sardinheiras**. 6ª edição. Lisboa: Editorial Caminho

CARVALHO, Mário de (2005). **Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde**. 11ª edição. Lisboa: Editorial Caminho.

CARVALHO, Mário de (2008). **A Sala Magenta**. Lisboa: Editorial Caminho.

- BIBLIOGRAFIA PASSIVA -

- ARNAUT, Ana Paula (2002). **Post-modernismo no Romance Português Contemporâneo – Fios de Ariadne – Máscaras de Proteu**. Coimbra: Almedina.
- BAUDELARIE, Charles (2001). **Da Essência do Riso**. Almada: Íman
- BEHR, Maria Beatriz Weigert. (2002). **Formas de Reescrita: Retórica e Carnavalização em *Força do Destino* de Nélida Piñon e *Missa in Albis* de Maria Velho da Costa**. Dissertação de Doutoramento em Literatura Brasileira. Lisboa: Faculdade de Letras – Universidade de Lisboa. Pp.59 – 135.
- BERGSON, Henri (1991). **O Riso**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água.
- BERNARDES, J.A. C. (2001). «Sátira» in **Biblos**. Lisboa: Verbo. Vol.4.Pp.1159-1175
- BOOTH, Wayne (1974). **A Rethoric of Irony**. Chicago: The University of Chicago Press
- CALVINO, Italo (1990). **Seis Propostas para o Próximo Milénio**. Lisboa: Teorema.
- CALVINO, Italo (2003). **Ponto Final, Escritos sobre Literatura**. Trad. de José Colaço Barreiros. Lisboa: Teorema.
- CARVALHO, Mário de (2007). “*Divagação sobre dogmáticas privativas*”. **Egoísta**. 30. Pp.83-84
- CASTRO, Francisco Lyon de (ed.) (1984). **Horácio – Arte Poética**. Trad. de R.M. Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito.

CEIA, Carlos (2007). **A Construção do Romance**. Coimbra: Almedina.

CEIA, Carlos e AFONSO, Inês. “Pastiche”. E-dicionário de Termos literários. Coord. de Carlos Ceia. Acedido em Junho de 2008 em <http://www.fcsh.unl.pt/edtl>

COELHO, Tereza (2003,06 de Dezembro). «Livro do País Patusco». **Público**.

DALLENBACH, L (1979). «Intertexto e Autotexto» in «Poétique» revista de teoria e análise literárias n.º27. Trad. de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina.

ECO, Umberto (1983). **Leitura do Texto Literário – Lector in fabula**. Lisboa: Editorial Presença.

ECO, Umberto (2000). **Entre a Mentira e a Ironia**. Trad. de José Colaço Barreiros. Lisboa: Difel.

ECO, Umberto (2002). **Sobre Literatura**. Trad. de José Colaço Barreiros. Lisboa: Difel.

ECO, Umberto (2004). **Os Limites da Interpretação**. Trad. de José Colaço Barreiros. 2ª edição. Lisboa: Difel.

EIGELDINGER, Marc (1987). **Mythologie et Intertextualité**. Genève: Editions Slatkine. Pp. 9 – 20.

FEIJÓ, António (1999). «Pastiche», in **Biblos**. Lisboa: Verbo. Vol.3 Pp.1432-1435.

FERRAZ, M.L.A. (1987). **A Ironia Romântica**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

FERRAZ, M.L.A. (1998). «Ironia», in **Biblos**. Lisboa: Verbo. Vol.2 Pp.1224-1229

FERREIRA, M^a. Ema Tarracha. (ed.) (1994). **Antologia do Cancioneiro Geral Garcia de Resende**. Editora Ulisseia.

FOUCAULT, Michel (1992). **O que é um autor?** Trad. de António Cascais e Edmundo Cordeiro. Vega.

GENETTE, Gérard (1986). **Introdução ao Arquitexto**. Vega.

GENETTE, Gérard (1989). **Palimpsestos. La literatura en segundo grado**. Trad. Célia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.

GUSMÃO, Manuel (1988, Setembro) «Textualização, polifonia e historicidade» in **Vértice 6** Pp.47-51

GUSMÃO, Manuel (2001). «Da Literatura Enquanto Construção Histórica». **Floresta Encantanda**. Lisboa: Publicações Dom Quixote. Pp.181-224

HAMON, Philippe (1996). **L'Ironie Littéraire- Essai sur les formes de l'écriture oblique**. Hachette Université.

HUFTIER, Arnaud (2007). «Fantastique, Fantastic, Fantastische, Fantástica, Fantástico...Derivas Ocidentais de uma Palavra». Trad. de Cristina Nunes. **O Fantástico**. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa. Pp.23-41

HUTCHEON, Linda (1989). **Uma Teoria da Paródia**. Lisboa: Edições 70.

HUTCHEON, Linda (1994). **Irony's Edge, the theory and politics of irony**. London and New York: Routledge.

JENNY, Laurent (1979). «A estratégia da Forma» in «Poétique» revista de teoria e análise literárias n.º27. Trad. de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina.

- LOPES, Rui M.R. (2002). **O Cúmulo da Estupidez: Ensaio sobre interpretação**.
Tese de Mestrado em Teoria da Literatura. Lisboa. Faculdade de Letras da
Universidade de Lisboa.
- MARTINS, J. Cândido (1997). “*A paródia carnavalesca no surrealismo português e a
teorização da Mikail Bakhtine*”. Acedido em 8 de Novembro de 2007 em:
<http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/letras/candid06.htm>.
- MARTINS, J.Cândido (1999). «Paródia», in **Biblos**. Lisboa: Verbo. Vol.3. Pp.1418-
1422.
- MCLEEMEE, Scott (2002, 1 de Novembro). “*David Lodge thinks...*” **The Chronicle of
Higher Education**. Volume 49, Issue 10, Page A14. Acedido em 3 de Julho de
2008 em: <http://chronicle.com/free/v49/i10/10a01401.htm>
- MEYER, Michel (2007). **Questões de Retórica- Linguagem, Razão e Sedução**.
Lisboa: Edições 70.
- MINOIS, George (2007). **História do Riso e do Escárnio**. Trad. de Manuel Ruas
Lisboa: Teorema
- MONSARAZ, Conde de (1954). **A Musa Alentejana – Lira de Outono**. Lisboa:
Livraria Ferin.
- REIS, C. e LOPES, C. (1990). «Leitor», «Leitura»; «Leitor implicado»; «Narratário»,
in **Dicionário de Narratologia**. Coimbra: Almedina.
- SANGSUE, Daniel (1994). **La Parodie**. Paris: Hachette.
- SCHOLES, Robert (1991). **Protocolos de Leitura**. Trad. de Lúcia Guterres. Lisboa:
Edições 70

- SCHURIAN, Walter (2005). **Arte Fantástica**. Trad. de Elisabete Louro Colónia: Taschen
- SILVA, Vítor Aguiar e (1993). «A Comunicação Literária», «Texto, intertextualidade e intertexto» in **Teoria da Literatura**, 8ª edição. Coimbra: Almedina.
- SIMÕES, Maria João (2006). «Jogo Ficcional: Personagens Desbordantes em Mário de Carvalho». **Figuras da Ficção**. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa. Pp.79-91
- SIMÕES, Maria João (2007). «Fantástico como categoria estética: diferenças entre os monstros de Ana Teresa Pereira e Lídia Jorge». **O Fantástico**. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa. Pp.65-81
- STEINER, George (2002). **Gramáticas da Criação**. Lisboa: Relógio d'Água.
- STIERLE, Karlheinz (2008). **Existe Uma Linguagem Poética? Seguido de Obra e Intertextualidade**. Trad. de Rui Mesquita. Quasi Edições.
- VILLANUEVA, Darío (2001). «Pluralismo Crítico e Recepção Literária». Trd. de Dionísio Soler. **Floresta Encantada**. Lisboa: Publicações Dom Quixote. Pp.247-270
- ZENITH, Ricardo (ed.) (2000). **Fernando Pessoa - O Livro do Desassossego**. Lisboa: Assírio e Alvim.p.373